فكر وإبداع

إصدار علمى جامعى متخصص محكم

إشراف : أ. د. حسن البندارى



- صعوبات الترجمة .
- الحلم باليقين.
- ثروت أباظة، سيرة إنسانية ومسيرة أدبية .
- تحليل الاتجاهات المعاصرة في دراسة أدب الخيال العلمي.
- المزج بين الصيغتين الطلبية والخبرية في شعر على محمود طه .
- أهل الصفة في القرآن والسنة .

الجزء السادس والثلاثون

أغسطس ٢٠٠٦



رابطة الأدب الحديث

قواعد النشر بالإصدار

- يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعي المتخصص.

٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها.

٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التي يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكي تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعني بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة

تصدر عن رابطة الأدب الحديث

مؤسس الإصدار والمشرف عليه(عضو مجلس الإدارة)

أ.د حسن البنداري

* * * *

دار الإبداع تسعى إلى:

- إرساء مفاهيم البحث العلمي.
- الكشف عن الباحثين المتميزين والمغمورين.
- تنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- المشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة.
- عقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات.
- التوفيق بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية.

لوحة الغلاف

للفنان : يسرى القويضى

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

يعني بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

يصدر عن رابطة الأدب الحديث

القاهرة: ٦ شارع بنك مصر

ت: ٣٩٣٤٦٩٥

رئيس مجلس إدارة الرابطة: الشاعر/ محمد علي عبد العال

رقم الإيداع	٢٠٠٦/١٦٦٦

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة: ٣٧٥٦٢٩٩

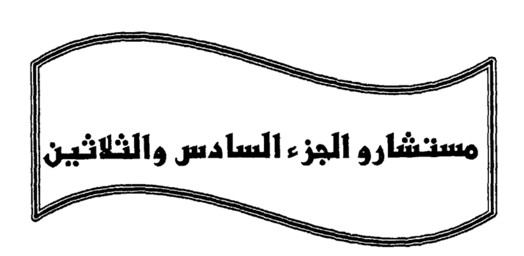
فكر وإبداع

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)

أ.د حسن البنداري

المراسلات: توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د حسن البنداري
القاهرة مصر الجديدة- روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات- جامعة عين شمس
تليفون: ٥٨٥٤٦٦٢ - ٥٨٥٦٦٢٣

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد- القاهرة ت ٣٩١٤٣٢٧
الجزء السادس والثلاثون - أغسطس ٢٠٠٦



١- أ.د أحمد كشك.
٢- أ.د اعتماد علام.
٣- أ.د جمال عبد الناصر.
٤- أ.د زين نصار.
٥- أ.د شفيع السيد.
٦- أ.د صبري إبراهيم السيد.
٧- أ.د الطاهر مكي.
٨- أ.د طه وادي.
٩- أ.د عادل تكلا.
١٠-أ.د عبد الحكيم حسان.
١١-أ.د عبد الرحمن سالم.
١٢- أ.د عبد السلام المنسي.
١٣-أ.د عصام بهي.
١٤- أ.د علياء شكري.
١٥- أ.د على أبو المكارم.
١٦- أ.د فاطمة عبد المجيد.
١٧- أ.د فضيلة فتوح.
١٨- أ.د محمد حسن عبد الله.
١٩- أ.د محمد حماسة عبد اللطيف.
٢٠- أ.د محمد السعيد جمال الدين.
٢١- أ.د محمد عبد المطلب.
٢٢- أ.د مكارم الغمري.
٢٣- أ.د نبيل راغب.
٢٤- أ.د نبيل غنايم.
٢٥- أ.د نفيسة عليش.
٢٦-أ.د نورية الرومي.

المحتويات		الصفحة

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
افتتاحية الجزء السادس والثلاثين
أغسطس ٢٠٠٦

د. حسن البنداري

يحتوي هذا الجزء السادس والثلاثين من إصدار "**فكر وإبداع**" على عشرة بحوث، ستة منها باللغة العربية، وأربعة بغير العربية.

أما البحوث العربية فهي: "صعوبات الترجمة" للدكتور عبد الحميد إبراهيم، و"الحلم باليقين" للدكتور حسن البنداري، و"ثروت أباظة، سيرة إنسانية ومسيرة أدبية" للدكتورة هيفاء السنعوسي، و"تحليل الاتجاهات المعاصرة في دراسة أدب الخيال العلمي" للدكتورة عزة الغنام، و"المزج بين الصيغتين الطلبية والخبرية في شعر على محمود طه" للدكتور أمين أبو بكر، و" أهل الصفة في القرآن والسنة" للدكتورة فاطمة الزهراء محمد سعاد.

وأما البحوث غير العربية فهي: " الموت على فراش وردي: دراسة نقدية لفلسفة الموت عند الروائي إيريك إيمانويل شميث من خلال رواية أوسكار والسيدة ذات الرداء الوردي" للدكتورة حنان بهي الدين منيب، و" دور المرأة الانتقامي في مسرحيات مختارة من العصر الإليزابيثي" للدكتورة ندا أبو السعود، و"تيار ما بعد الحداثة في أولى مسرحيات إدوارد ألبي، قصة حديقة الحيوان والحلم الأمريكي" للدكتورة منى فاروق حشيش، و"أدب السجون في إبداعات سولجنستين" للدكتور محمد نصر الدين محمد الجبالي.

والواقع أن هذه البحوث تؤكد على الهدف الأساسي لهذا الإصدار وهو الكشف عن الإمكانات البحثية المتطورة لعدد من الباحثين يسعون إلى الارتقاء بالبحث العلمي والإسهام في مسيرته الحضارية.

وَاللهُ تَعَالى وَلِيُّ التَّوْفِيقِ

المادة العربية

* البحث
* المقال النقدي

صعوبات الترجمة

د. عبد الحميد إبراهيم

الترجمة ببساطة تعني نقل الأفكار من لغة إلى أخري. وهنا تكمن الصعوبة، فاللغة ليست مجرد ألفاظ، بل هي تعبير عن ثقافة أمة ووجهة نظرها. إنها تمثل امتداد الأجيال، ويتعايش فيها الماضي، والحاضر، والمستقبل، في آن واحد. وتزداد الصعوبة إذا كان النقل من لغة تتميز بكثافة الأفكار، وتحديد الألفاظ، وتنوع الاتجاهات، إلى لغة لا تزال دلالات ألفاظها تنتمي إلى الماضي. أكثر ما تنتمي إلى تفاعل الحاضر.

لنضرب أمثلة من واقع المصطلح الأدبي تمثل حرج الترجمة. من المعروف أن المصطلحات الأدبية المعاصرة في العالم العربي لم تنبع نتيجة حوار داخلي أو نتيجة تطور لتراث قديم. أو اتجاهات أدبية أنتجت في النهاية مصطلحاتها بل هي استعيرت من واقع أوروبي وهي تمثل في هذا الواقع تاريخاً، ومعنى محدداً، يكفي مجرد الإشارة حتى تتوارد إلى الذهن كمية من المعاني والأعلام والفلسفة. وحين انتقلت إلى الواقع العربي انقطعت عن تاريخها؛ فأصبحت غامضة. إن مصطلحاً مثل Fabulation لا يمكن التعبير عنه في كلمة مثل "خرافة". وكذلك مصطلح مثل absurd لا يغني عنه كلمة مثل "عبث" ، فالعبس في القواميس العربية يعني التافه الذي لا يستحق الحديث عنه. بينما هو في أوروبا يعني فلسفة تتناول جميع جوانب الحياة.

أستاذ الأدب العربي- كلية الآداب – جامعة حلوان

وهنا السر في التخبط الشديد في صحافتنا ومجلاتنا في استخدام المصطلحات، إن مصطلحا مثل stream of consciousness يختلط في أذهاننا بمصطلح آخر وهو unconscious فنجد تعبيرات تتوارد مثل "تيار الوعي" و"تيار الشعور" و"تيار اللاوعي" و"تيار اللاشعور" دون تنبيه للفروق الدقيقة بين المصطلحين، والتي هي واضحة في ذهن الأوروبي لأن كل مصطلح يجذب وراءه تاريخا متطورا من الأفكار والأمثلة.

إن هذا يلقي على المترجم العربي مسئولية كبيرة، فلا يجب أن ينقل لغة بل يجب أن يكون متفهماً ثقافة تلك اللغة، حتى يستطيع أن يعطي الشروح والتفسيرات ، التي تؤدي المعنى بكامله ، في ثقافة تختلف عنا في تاريخها وفي موقفها من الكون والأشياء ومن ثم في دلالات ألفاظها.

والشرح الذي لا يخرج عن المطلوب شئ لابد منه في الترجمة لاختلاف خصائص اللغتين، إن لغة كاللغة الإنجليزية قد يكون المعنى متضمنا في التركيب ذاته، وهنا نجد النقل الحرفي لا يكفي، بل لابد من بسط هذا المعنى المتضمن في عبارات عربية، إن أزمنة الفعل في الإنجليزية متعددة، وتؤدي معاني دقيقة داخل تركيبها، وقد لا نجد من الصيغ الفعلية في العربية ما يؤدي هذا. وهنا نحتاج إلى الشرح. إن الترجمة الحرفية لا تكفي في عبارات مثل:

" I have just opened the door", "I am going to open the door ", "I am opening the door" and "I shall have finished my work at 8 O'clock".

إن هذا لا يعني أفضلية لغة على أخري، بل يعني أن لكل لغة خصائصها، وعلى المترجم أن يتفهم خصائص اللغتين، فمن الناحية الأخرى نجد للغة العربية خصائصها، التي تبرز في معاملتها للفظ، إنها لاتكتفي باستقطار الدلالة فحسب،

بل تحاول أن تخلق منها شكلا وإيقاعا وهنا سر حرصها على الترادف والتكرار والمقابلة والطباق والسجع والجناس واستواء الجملة وغير ذلك من محسنات بلاغية، قد تبدو للذهن الأوروبي فضولا وفراغا في التفكير، ولكنها ترض الذوق العربي، وتعتبر من خصائص اللغة، وجزءا في التركيب الجمالي، وهنا تبدو صعوبة ترجمة اللغة العربية. إن الآية الكريمة "والضحي والليل إذا سجى" ترجمها الأستاذ عبد الله يوسف على فقال:

" By the glourious morning light. And by the night when it is still.”

وترجمها الأستاذ محمد مارمادولا بكتال فقال:

“ By the morning hours. And by the night when it is stillest.”

ومن الواضح أن كلا الترجمتين لا تستطيعان أن تنقلا الإعجاز اللفظي للقرآن الكريم. ومن هنا كانت الترجمة ترجمة معان فحسب.

إن كل هذه الصعاب تؤكد دور المترجم ، فهو ليس ناقلا فحسب أو يخلو من الخلق والجهد الثقافي كما يزعم البعض، بل هو لا يقل عن دور المؤلف، إذا أدرك مسئوليته، وابتعد عن تلك الترجمات الرخيصة والتي تجنى على كلا اللغتين.. ومن هنا فإلي جانب معرفته باللغة، وإحاطته بثقافتها. بل يجب أن يكون متخصصا في الحقل الذي يمارسه. حتى يستطيع أن يعايش المصطلحات ويدرك مراميها.

والتغلب على هذه الصعوبات يكمن في تشجيع حركة الترجمة، فمن خلالها تتقارب أفكار اللغات، ويحدث التفاهم بينها، ويختفي العداء الذي يرجع في معظمه إلى سوء الفهم. وهذا الحل هو علاج أيضا لكثير من مشكلات اللغة العربية.

وربما كان أجدي من كثير من المؤتمرات والمؤسسات والهيئات والبحوث الأكاديمية التجريدية لأنه طريقة عملية تحقن اللغة بكثير من المفردات والمصطلحات. وتدخل كثيرا من الأفكار الجديدة التي تؤدي إلى تغيير جذري في بنية اللغة فتتخلص الجملة من كزازتها والتركيب من شدة تلاحمه فينساب مع المعاني الجديدة ، فاللغة في نهاية الأمر هي انعكاس لمحتوي الدفاع الآدمي فاضطرابها هو دليل على اضطراب هذا المحتوي.

وغـير خـاف إن هذا الحل يجب أن يكون ضمن حركة فكرية شاملة فبدون هذه الحـركة تصبح الترجمة شفرة سرية. ففي وضعنا الراهن الذي يفتقر إلى التيار الفكـري، قد يلتقط الأديب بحسه الإبداعي إشارة من الخارج فيصوغها في عمل أدبي. لا يجد الناقد الذي يشجعه أو قد يجد الناقد ، ولكن يفتقر المتلقي الذي يلتقط إشاراته . فيغرق العمل الأدبي في النهاية في التيه.

الحلم باليقيـــن

د. حسن البنداري

يتمـــثل بناء حركة "الشخصية الفنية المركزية" بهدف تحقيق بناء معنى "إقـــرار اليقـــين"- في عدد من قصص نجيب محفوظ "القصيرة والمطولّة"، مثل قـــصص: صـــاحب الصورة، والحوادث المثيرة، وأمشير، وقاتل قديم، والربيع قادم، وخيال العاشق؛ فحركة الشخصية في كل قصة من هذه القصص تحلم في جهد، ومثابرة، واشتياق- أثناء قطع حركة الحدث- بحلم إقرار "اليقين" وتثبيته، بهدف قطع أغراس "الشك"، التي زرعتها حركات متباينة لها، صدرت عن سلوك أو فعـــل شخصية معلومة محددة المعالم والملامح، أو غائمة سادرة في الظلال والغمـــوض. وربمـــا تـــستغرق الشخصية الفنية في مهمتها الكشفية الأيامَ أو الشهورَ أو السنين.

ولكـــن الوصول إلى الحقيقة أو بلوغ اليقين لن تحققه هذه الشخصية أو تلك إلا إذا كـــان هدفها أبعد من الحقيقة؛ لأن الذين يقنعون بالوقوف عند الحقيقة دون تجاوزهـــا لن يصلوا إليها في الغالب، وبعبارة أخرى لـــ" ت.هـــ. هسكلي": "إن الذين يرفضون المضي إلى أبعد من الحقيقة نادرًا ما يصلون إليها"[1]. وقد تكون حـــركة الشخصية الباحثة عن الحقيقة متضمنة هدفًا تراه أساسيًا؛ لا يمكن تجاهله أو إهماله أو تأجيله، وهو "الكشف عن سر غياب أو اختفاء شخصية معينة، تمثّل بؤرة اهتمامها ومركز اكتراثها، على نحو ما تمثّله قصتنا (صاحب الصورة) [2]

(*) أستاذ النقد والبلاغة – كلية البنات – جامعة عين شمس

(١) هـــ. ج أيـــزيك: الحقيقة والوهم، ترجمة د. قدري حفني، و د. رءوف نظمي، دار المعارف، ط ١٩٦٩، ص١٥.

(٢) مجموعة: الحب فوق هضبة الهرم، مكتبة مصر، ط١، ١٩٨٤، ص٢٤٢

و(أمشير) [٣]. فسريرة هانم في قصة "صاحب الصورة"- زوجة الاقتصادي الكبير شيخون محرم- تجد في البحث عنه؛ بعد أن خرج من منزله ذات مساء ولم يعد،

ولم تتوقف عن البحث رغم أن الشرطة اعتبرته مفقودًا. وبعد إجراء سلسلة من التحقيقات تأسست حركة سريرة هانم على معنى كلي، هو: "ضرورة معرفة سر اختفاء زوجها وغيابه عن أسرته"؛ لأنه يستحق من وجهة نظرها "العناية والاكتراث". ففضلاً عن تأثير جهات عديدة من المجتمع بغيابه؛ لأنه اقتصادي كبير، وسياسي لامع، ومحسن واسع الإحسان- فإن سمعته في كافة المجالات "طيبة ذات رائحة زكية"[٤]. ارتكزت سريرة هانم على هذه الضرورة بحثًا عن الرجل المثالي، مهما كلفها من جهد ومال ومعاناة؛ ومن ثم اتخذت حركتها صفة "التصميم"، الذي تحدد في طائفة من المسارات الحيوية:

المسار الأول هو: "البدء الضروري بالاتصال برفاقه في النادي"، فأجمعوا على انصرافه بعد ساعة؛ لزيارة شقيقه "محمود محرم" بالزمالك [٥].

والمسار الثاني هو : "سرعة اتصالها بمنزل شقيقه"، فدلت هذه السرعة-دون إفصاح- على شدة توترها وحدة قلقها؛لا سيما أن زوجة الشقيق أفادتها بأن "محمود" في رحلة عمل بالإسكندرية [٦].

والمسار الثالث هو: "سؤالها سائق سيارته"، الذي قرر لها وللشرطة أن "شيخون" أمره بالبقاء داخل السيارة في "موقف سيارات النادي"، ثم غادر النادي والموقف مشيًا على الأقدام، وأنه لزم بالسيارة "الموقف" حتى "شقشق الصبح"[٧].

(٣) مجموعة : الشيطان يعظ، مكتبة مصر، ط٢، ١٩٨٥
(٤) الحب فوق هضبة الهرم: ص ٢٤٢
(٥) السابق: ص ٢٤٢
(٦) السابق: ص٢٤٢
(٧) السابق: ص ٢٤٣

وقـد ترتب على هذه المسارات الثلاثة، بالإضافة إلى جهود الشرطة التي لم تسفر عـن جديـد- أن اختفاء شيخون تجسد بعد أيام قليلة "صخرة سوداء لا تتزحزح، يتحطم عليها أمل المحيطين بسريرة هانم. لقد اختفى شيخون محرم كأنه لم يكن"[٨]، وهـذا يعني التسليم بأن الرجل ذهب ولن يعود، حتى ابنه الوحيد عيسى سلّم بذلك، فلم نشهد له أية حركة تدل على شكه أو رفضه لما حدث. فإذا اعتقدت سريرة هانم هـذا الاعـتقاد- فـإن الحركة البحثية نتوقع لها أن تتوقف، أو على الأقل يصيبها الخمـول والتراخـي، ولكـن هذا الاعتقاد إذا تم بالنسبة للمحيطين بها فإنه لن يتم بالنسبة إليها لعِلّة جوهرية، هي: "قوة تأثير شخصية هذا الرجل المثالي"، وامتلاكه ميـزات نـادرة تدفع إلى مواصلة البحث والتقصي؛ من ثم تواصلت حركة المرأة بعـنف أشد وتوتر أكبر، فغيابه يزيد قلبها ولعًا وتَوقًا ومعاناة، وهي مشاعر حركية تجعلها لا تهدأ ولا تضعف. وربما نشأ احتمال خاص بتأثير طول الغياب على نشاط الشخصية الباحثة "سريرة هانم"؛ فقد يخف هذا النشاط أو يتوارى بعض الوقت، من حـيث إن "الغـياب"- كما يرى بعض علماء النفس- " يؤدي في البداية إلى زيادة الولـع طـبقاً للخط البياني، ولكن بعد انقضاء فترة " يبلغ المنحنى قمته، ثم يصبح البعيد عن العين بعيدًا عن القلب بشكل مؤكد"[٩].

ومن الممكن اختيار هذا "الاستنتاج" النفسي، وذلك بفحص مسارات حركة شخـصية سـريرة هانم، تجاه غياب زوجها؛ لاختبار ما إذا كان غيابه قد صار مـسلمًا بـه، و"صـخرة سوداء" يتحطم عليها أملها في البحث عنه. ففي المسار الرابع: تقدم سريرة هانم لابنها عيسى "معلومات" مثيرة ومفاجئة، كانت قد أخذتها عـن والده، ومن جهات لتحقيق. وذلك في حوار فعّال كاشف، بدأته سريرة هانم على هذا النحو:

(٨) السابق: ص ٢٤٣
(٩) الحقيقة والوهم في علم النفس: ص١٢

- لم أدل بكل ما عندي في التحقيق.

سألت نظرات عيسى. فقالت:

- عمــك محمود دبّر جريمة قتل شقيقه شيخون؛ ليتخلص من دين له عليه.

ثم أضافت بعد فترة صمت:

- إنه مطبوع على الإجرام.

فقال عيسى:

- كان يحب أبي، وأبي يحبه.
- قلبي لا يكذبني، كنت أقرأ في عينيه أحيانًا ما يخيفني. إنه ينفس على أبيك نجاحه وثراءه.
- عمي ليس بالفقير.

فقالت تقاطعه:

- هــناك سر لا تعرفه، لقد واجهت عمك خسارة؛ أوشك أن يبيع بسببها أرضــه لــولا أن أسعفه أبوك. أسعفه بلا عقد. أنت تعرف شهامة أبيك، ولكن الدين ثقيل، ولا حجة عليه.

فتأفّف الشاب، وقال:

- المسألة أنك سيئة الظن بعمي.

فقالت:

- المسألة أنك مصرّ على حسن الظن به.

فقال:

- هذا هو الأصل.

فقالت:

- آخر ما سمعنا عن أبيك أنه ذهب للقاء عمك.

فقال:

- ثبت أن عمي كان في رحلة صحبه.

فقالت:

- طالما قتل الأبرياء وهو بعيد عن موقع الجريمة.

فقال:

- أساطير لا دليل عليها ... لماذا تكرهينه.
- قلبي، ألا تؤمن بحديث القلب.
- كلا ... لا أؤمن إلا بالمحسوس.
- هذا يعني أنك لا تؤمن بشيء.

فقال:

- هل فاتحت أبي بظنونك؟
- لم يصدق لصفاء سريرته.

فقال:

- أرأيت؟!

فأضافت:

- ولكنه اعترف إليّ بخلاف نشب بينهما قديمًا.

فقال:

- هذا حال الناس جميعًا"[10].

فهـذا الحوار في ضوء الاستنتاج السابق- يقدم صورة لإلحاح "ذهن" امرأة مهتمة ومهمومة بغياب زوجها؛ فاستنهض قدراتها النفسية والجسمية، ودفعها إلى

(10) الحب فوق هضبة الهرم: ص243-244

بــذل المـــزيد مـــن الحركة الباحثة، كما يكشف– الحوار– عن إيمان قلبي بأن "شـــيخون" راح ضـــحية غدر شقيقه "محمود"، وهو الإيمان الذي لا يوافقها عليه ولـــدها عيـــسى. من ثم جاءت حركتها في المسار الخامس؛ إذ إنها "أفضت" بما آمـــنت بـــه– بَعْـــد أن أعلنـــته لابنها كما رأينا– إلى المحقق الذي استدعى العم "محمـــود"؛ لأخـــذ أقـــواله ومباشرة التحقيق فيما نسب إليه من معلومات، تتعلق باخـــتفاء شقيقه شيخون ... ولم يسفر التحقيق عن شيء، كما أن سريرة هانم في هـــذا المسار واجهت العم "محمود" بعلمها بخبر القرض؛ فزعم أنه سدّده بالكامل، ولم يكن بينه وبين شقيقه شيخون أي تعامل رسمي[١١].

وقـــد تشكل " المسار السادس" من زيادة إيمـــانها بأن العم "محمود" وراء اخـــتفاء شـــقيقه؛ ولذلك واصلت البحث والتحرّي، ويؤيد حركتها مضاعفة "سوء ظـــنها" بالرجل، كما يؤيدها أن إحساسها بزوجها لم يضعف ولم يتراجع، فهي لم تتعـــز عـــنه، ولـــم يفتـــر حبها له، رغم تواصل الأيام والشهور. فهو يعيش في ضميرها "ذكرى حية لا تموت"[١٢] على نحو ما نرى في حوارها الثاني مع ابنها عيـــسى[١٣]، فهو حوار بكشف عن ثبات رأيها في العم محمود، ويؤكد رأيها فيه وموقفها منه.

وأمـــا المسار السابع لحركة سريرة هانم فيتشكل من دلالة الحوار الثالث الـــذي دار بينها وبين ابنها. وفيه نعرف أن الابن عيسى يفجر مفاجأة زادت من توتـــر مشاعر الأم المقهورة، فقد فاجأها بأنه قرر الزواج من "سميحة" ابنة عمه محمود. جاء الحوار على هذا النحو:

– أمي افتحي لي صدرك.

(١١) السابق: ص ٢٤٥
(١٢) السابق: ص ٢٤٥
(١٣) السابق: ص ٢٤٥-٢٤٦

فرمقته متوجسة، فقال:

- قررت أن أتزوج من سميحة.

صمت برهة، ثم قال:

- الأمر بسيط جدًا لولا ظنون لا أساس لها.

فقالت بفزع:

- طالما توقعت ذلك، طالما توقعته كأنه الموت المحتوم.

فابتسم بامتعاض شديد؛ فتمتمت بمرارة:

- ابنة قاتل أبيك.

فقال:

- ابنة عمي.

فقالت بحدة:

- إنه الفراق الأبدي بيني وبينك"[١٤].

يكشف الحوار – كما نرى – عن بروز "الجدل" الذي يستهدف به الابن إثناء أمه عن شعورها المعادي لعمه والد خطيبة المستقبل لا سيما أن الابن ينفي تهمة القتل عن عمه ... وهاهو لتأكيد نفيه وتعزيزه يقرر الزواج من ابنته. ولذلك ازدادت حدة التوتر في قلب الأم، وعلت نغمة الصراع بين إرادتين: فيصبح العم وأسرته وابنها الوحيد في جانب، بينما تظل في جانب مضاد سريرة هانم بمفردها، تنزوي فيه بحلمها وأملها؛ لتدافع عن موقفها الثابت الذي لا يتزحزح ولا يتغير.

ولم يكن المسار الثامن إلا نتيجة لحركة سريرة هانم في المسار السابق؛ فنتيجة إحساسها "بالتوحُّد" آثرت الهجرة من المدينة إلى "القرية"؛ لتعيش في

(١٤) السابق: ص ٢٤٦

"السراي" مع هواجسها وحوارها الصامت، ثم حوارها المعلن مع نفسها؛ حيث كان "صوتها يسمع وهي تحاور زوجها المحبوب"[١٥]. وفي عزلتها الطوعية تضاعف "احتجاجها"؛ فنشطت حركة تفكيرها حين علمت بزواج ابنها عيسى من سميحة؛ ومن ثم أبت أن تلقى أحدا ممن جاءوا يستوهبون رضاها: الابن وزوجته، والعم صاحب فكرة زيارتها في القرية. وقد أدى خبر زواج ابنها إلى مزيد من التوتر النفسي والتحرك الذهني الحاد؛ مما أسال وعيها؛ حيث مضت تردد في أسى: " هاهو ذا القاتل يحقق هدفه، ويصب ثروة ضحيته في ذريته"[١٦].
لم تقتصر الحركة- في هذا المسار- على "الرفض الصامت أو الاحتجاج اليائس المضمر"؛ لأن إحساس سريرة هانم بعزلتها وانشغال الجميع- حتى ابنها- عن مشاركتها في حزنها، أو التخفيف عنها بشكل أو بآخر- هذا الإحساس تحوّل إلى عذاب نفسي حاد "مزق وحدتها"، وفجر في نفسها حركة جديدة، لا إرادة لها فيها، ولا سيطرة عليها، وهي حركة شكّلت ملامح وعلامات "المسار التاسع"، فقد ساد في هذا المسار التاسع- "نداء خفي محرّك"، و"إلهام متوثب"، جعلا سريرة هانم تنظر إلى "غياب" زوجها بمنظار مغاير، وتفكر في اختفائه بتفكير جديد، ذلك أنها "أخذت ترى المأساة خلال أبعاد جديدة وافدة من المجهول، تألّق في باطنها إلهام متوثب بأن الأشياء تُخلق من جديد، وطرق أذنيها همس مضيء، دعاها إلى تلبية نداء خفي، تلاشى إيمانها بالجريمة؛ فتبخر اليأس وزال"[١٧]. فهل يعني هذا الإحساس الجديد أنها قد سلمت أخيرًا بفقده ومن ثم ينتفي المبرر أو الدافع إلى البحث الحركي وحينئذ تَصْدُق عليها مقولة "البعيد عن العين بعيد عن القلب"، التي تؤكد التحول المتوقع والنسيان المحتمل بفعل تقادم العهد بغياب المحبوب؟!.

(١٥) السابق: ص ٢٤٦
(١٦) السابق: ص ٢٤٦
(١٧) السابق: ص٢٤٧

وفي المسار العاشر اتخذت حركة سريرة هانم وجهة نظر جديدة، فقد انطلقت من إطار عزلتها الطوعية الإرادية، متحررة من مشاعرها اليائسة؛ حيث شاهدها الأقارب والأصدقاء وغيرهم، وهي تمضي في السير نحو الطرقات والمنازل، في شكل وقور هادئ، وبيدها صورة شيخون، وكلما صادفها شخص قريب أو غريب تَعْرِض عليه الصورة متسائلة، وهي تنتظر أن يجيئها الجواب الشافي في يوم من الأيام، " لم تسأم من تكرار السؤال، ولم يثبط همتها النفي"[18].

فمن البين أن ضغط المسارات الحركية السابقة أوصل سريرة هانم إلى اتخاذ تصرف "غريب"، على معارفها في القرية وفي المدينة؛ لدرجة أن ابنها عيسى عندما ترامت إليه أخبارها "فكّر في إجراء حاسم"[19]. وهو إدخالها مصحة عقلية.

ولكن هذا التصرف ليس بغريب على من لم يعرف، كما أنه ليس بغريب علينا. فلا نشك في صحة قواها العقلية، ذلك أن هذا التصرف-وهو ليس إلا "إصرارًا" على البحث لكشف الحقيقة- ينسجم مع حالة الشخصية خلال المسارات الحركية السابقة، فضلاً عن أنه -التصرف- يميز حركتها بميزة جديدة إضافية، وهي: " الإشراك أو الإشهاد الجماعي" على أن خللاً قد وقع في نظام مثالي، كانت تتبعه يقتضي لإصلاحه الاستغاثة بأغلبية الناس، على هذا النحو، حتى ولو اتهمها البعض بالذهول، أو وصفها البعض الآخر بالجنون، لا سيما أنها لم تفقد الأمل في أن "يستقيم عود العدالة المعوج ذات يوم"[20].

وينسجم هذا التصرف مع حركة "المسار الحادي عشر"، الذي يُعْنى الكاتب فيه بتقديم حركة إضافية مؤثرة للغاية، وهي "عودة الغائب" بعد زمن طويل من الانتظار؛ فبعد "دهر طويل وقع حادث فريد"[21]. وهو عودة شيخون، الذي بدا

(١٨) السابق: ص ٢٤٧
(١٩) السابق: ص ٢٤٧
(٢٠) السابق: ٢٤٧
(٢١) السابق: ٢٤٧

عجوزًا يتسلل إلى السراي متوكئًا على عصاه، وقد تعرف عليه ابنه عيسى بصعوبة، "وحمل ما بقي منه بين يديه، ومضى به إلى الفراش، وسرعان ما استدعى الطبيب. لم يكن به مرض، ولكن أنهكته الشيخوخة والضعف"[٢٢]، بينما انطلق مهوِّمًا في آفاق بعيدة؛ فلا يجيب على سؤال عيسى إجابة محددة وصريحة؛ فعندما سأله عيسى: " أين كنت يا أبي؟ ماذا غيبك ذلك الدهر الطويل؟" همس بعبارات متقطعة: "الجبال الخضراء- البحيرات الزرقاء- عش الحب والهناء"[٢٣]. وحينئذ قرر الابن جمع أبيه وأمه بأمل شفائه، والتخلُّص من حالة الذهول التي جاء بها، ولكنهما لزما الصمت حين التقيا؛ "فلم يتبادلا نظرة غياب أو نظرة حزن أو فرح. ترامقا كأنهما ينظران في فراغ. غاص كل منهما في دنيا لا علاقة لها بدنيا الآخر؛ كأنه لم يعرفها وكأنها لم تعرفه. تفشى في الجو توجس وأسى عميق. شعر عيسى بأنه مجهول الأبوين"[٢٤].

فانسجام الحركة في هذا المسار مع حركة السياق، واتصالهما على نحو من التلازم- راجع [أي الانسجام] إلى أن سريرة هانم لن تتوقف عن البحث رغم عودة الغائب المحبوب؛ لأنه جاء بشكل آخر مغاير، مهما كان سبب غيابه، فقد جاء بشكل آخر، فمن المسئول؟ أو من المسئولون عن ذلك؟ هل هو العم الذي لا يبرئه قلبها؟" أم أن هناك غيره كما يعتقد ابنها عيسى؟ أم أن المسئولية ترتد إلى شيخون نفسه؟ سواء نسبت المسئولية إلى هذا أو ذاك أو غيرهما، فإن رحلة سريرة هانم سوف تتواصل، وسوف تستمر.

ندرك ذلك من الحركة الأخيرة التي بدرت عنها بوصفها شخصية حركية، بل دائمة الحركية الذهنية والجسمية، فقد نهضت سريرة هانم "كأنما ضاقت بالجلوس

(٢٢) السابق: ص ٢٤٨
(٢٣) السابق: ص ٢٤٨
(٢٤) السابق: ص٢٤٨

بالجلوس"، ثم اقتربت من الفراش حتى لامست الزوج العائد بعد غياب طويل، ثم بسطت الصورة أمام عينيه، وطرحت سؤالها الخالد: " هل تستطيع أن تدلّني على صاحب هذه الصورة؟!"[٢٥]، مؤكدة بذلك إصرارها على مواصلة البحث للكشف عن "السر" المجهول، والتوصّل إلى الحقيقة التي ما زالت غائبة، و"اليقين" الذي ما زال بعيدًا بُعْد الجبال الخضراء"، و"البحيرات الزرقاء"، و"عش الحب والهناء"، وهي صورة تمثل لها قوى مجهولة غريبة تضاف إلى "غرابة الاختفاء" المفاجئ لشيخون، و"غرابة العودة" بهذا الشكل المزري، بعد مُضيّ ذلك الدهر الطويل. ولم تكن هذه الحركة الصادرة عنها سوى صوت احتجاج صامت صاخب ضد هذه القوى المجهولة، والأسباب غير المعلومة.

ويتفق المعني الكلي لحركة "يحيى عويس الدغل" في قصة (أمشير)[٢٦] بوصفه شخصية مركزية مع المعنى الكلي لحركة سريرة هانم في قصة (صاحب الصورة)، في أن كلاً من الشخصيتين مَعنيّ بالبحث عن الحقيقة الغائبة، المتمثلة في اختفاء "الأب" رب الأسرة، ولكن "مصير" الحركة في (أمشير) مخالف لمصير الحركة في (صاحب الصورة).

فيحيى عويس يواجه بطائفة من "العواصف العاتية" المتلاحقة المؤثرة، حيث حركت الساكن، وأثارت الهادئ، وسط "مظاهر" من الاستقرار الطبيعي، حيث "تفترش الشمس أرض حديقة القصر الخضراء المترامية الأطراف بين الأسوار العالية"، وحيث يستسلم وهو جالس في الفراندا "لدفقات من نسيم الربيع، تتلاقى في وجدانه بأنغام موسيقى خفيفة تنبعث من "ترانزستر" في لحظات استجمام قليلة من المذاكرة؛ فهو على مشارف الإمتحان النهائي والتخرج في الجامعة. في إطار هذه المظاهر البعيدة عن التوتر توالت تلك العواصف المتلاحقة المؤثرة على هذا النحو:

(٢٥) السابق: ص ٢٤٨

(٢٦) قصة أمشير: مجموعة الشيطان يعظ ، مكتبة مصر، ١٩٧٩، ص ٥٠

أما " العاصفة الأولى" فقد هبت على "يحيى عويس"؛ فتراجعت أمام قوتها تلك المظاهر المستقرة، تراجعت بسرعة وتلاشت؛ ذلك أن الأم "جميلة" هانم، زوجة جندي بك الأعور، الذي يعتبره يحيى عويس في منزلة أبيه؛ لأنه أسهم في تربيته بعد زواجه من والدته ... هذه الأم فاتحته بأن "الظروف تحتم عليه أن تحيطه بما يقع حولهما"؛ فهي لا تريد أن تباغته الحوادث ... وحينما استوضحها أخبرته أن "جندي بك" قرر طرد ابنه محروس البالغ من العمر أربعون سنة هو وزوجته ووحيدتهما وداد؛ لأنه اكتشف أنه تآمر عليه بأن "حاول شراء الطاهي ليدس السم لأبيه"[٢٧]؛ مدبرًا بذلك جريمة خفية لتبدو وفاته طبيعية.

وقع الخبر على سمع "يحيى كالصاعقة ... وشعر به مثل "نوّة من نوّات البحر" ضربته في رأسه، وتساءل بقلق وانزعاج "ما أكذب الربيع الساطع؛ إنه يسخر من أحلامه العذبة، ويعصف بطمأنينته الراسخة". إن قرار طرد محروس وأسرته يعني أن يحيى عويس قد طرد معهم بمعنى من المعاني، ورغم ثقته في أمه- تساءل في نفسه عن الدور الذي لعبته في هذه القضية، وإذا كان يحيى يعترف بـــ"جميل" زوج أمه الذي عامله كابنه، وجعله ينعم بالقصر وسخاء يده عليه- فإنه عمد إلى التساؤل عن أبيه، فقال إن أبي: " لا يدري عني شيئًا كما أنني لا أدري عنه شيئًا"[٢٨]. وقد خرج من هذه العاصفة بنتيجة هي أنه "أدرك بوضوح أن المتاعب الجديدة لن تعفي أحدا من آثارها"[٢٩]، وأن عليه أن يكون مستعدًا ومهيئًا لتلقي المزيد من العواصف.

وأما العاصفة الثانية التي هبّت عليه فتبدو في معلومات مذهلة تضمنها حوار بين الأم وابنها، فقد أفصح الحوار[٣٠] عن أن ابن الزوج "محروس" له

(٢٧) السابق: ص ٥٢
(٢٨) السابق: ص ٥٤
(٢٩) السابق: ص٥٥
(٣٠) السابق: ص ٦١- ٦٢

"بطانة من السفلة والعاهرات"، وزوجته التي لم تجهل مغامراته لم تسكت، فقد "ردّت الصفعة بأقذر منها ... انحرفت دون مبالاة؛ متشجعة على ذلك بأصل قذر، وقد كانت في الأصل عاهرة محترفة" و "أن ودادًا (ابنتهما) ليست بريئة، فلا تخرج بنت طاهرة من أصل قذر".

لقد أحدثت معلومات أو حقائق هذا الحوار في نفس يحيى عويس هزة عنيفة، ذلك أن هذه الحقائق قد جعلته يدرك "أنه مقبل على أيام محنة وبلاء" ، وأن الوقت غير مناسب للمواجهة والمراجعة، وإبداء الرغبة في التدخل للتخفيف من وقع هذه العاصفة، التي تكاد تعصف بجميع مَن في المنزل؛ ومن ثم رأى يحيى أنه لا بأس من الترقب والانتظار، على الرغم من أنه لا يجد في الأفق "بادرة أمل في السماء المكفهرة"[٣١].

وأما العاصفة الثالثة فقد هبت عليه من محروس والد محبوبته "وداد"، التي تستقر في أعماق قلبه، ويعتبرها جميع سكان القصر خطيبته، هبّت هذه العاصفة حين دعاه إلى مقابلته، فقد أمده بمعلومات مذهلة أيضًا، بدأها بقوله: "هيهات لقد حبكت مؤامرة بمهارة خبيثة؛ فتهولت في خيال رجل مجنون ملئت أذناه بالأكاذيب المتواصلة مثل دقات الساعة"[٣٢]. ورغم أن يحيى وجد في قوله هذا إشارة إلى والدته- فإنه تحمل وصبر وقال له: "

- ألا تستطيع أن تظهر الحق؟
- فات الوقت، كيف تطالبني بالتفاهم مع مجنون؟!

وفرقع أصابعه، ثم تساءل:

- من هو جندي بك الأعور؟

(٣١) السابق: ص ٦٣
(٣٢) السابق: ص ٦٤

وتولى محروس الإجابة، التي وصف بهما أباه بالشذوذ والإدمان، ثم أضاف قائلا:
- لا أهمية لذلك بالقياس إلى الحقيقة، وهي أنه لص رسمي من أرباب السوابق والسجون ... سأروي لك قصته. إنها قصتك وقصة والدتك، إنه تاريخ لا بد أن يعرف لوجه الحقيقة والاعتبار، ولكي يتعرى جندي الأعور، كما ينبغي له. وعند ذاك تعرف من أنت"[٣٣].

ويعمد محروس إلى إضاءة هذه المعلومات بمعلومات أشد خطورة وأكثر إفزاعًا؛ فبين أن جندي الأعور وأباه لصان تزاملا في السجن، فاطلع كل منهما على أسرار الآخر، فعرف عويس الدغل أن جندي الأعور أرمل ترك وراءه شابًا يافعًا هو محروس، وعرف جندي الأعور أن عويس الدغل خلَّف وراءه زوجة شابة وطفلاً رضيعًا هو يحيى. وكيف أن جندي الأعور الذي خرج قبل صديقه- الذي يقضي فترة عقوبة أطول- وصل إلى زوجة صديقه وتقرّب منها، وحرضها على طلب الطلاق؛ لأن فترة سجنه طويلة، فاستجابت له، كما استجابت حين طلب منها الذهب المسروق الذي كانت تعرف طريقه، فباعه واستثمر ثمنه، ثم رحل بها وابنها يحيى وابنه الشاب محروس إلى الإسكندرية. وفيها ظهر جندي الأعور بصورة جديدة، حيث درّت عليه أعماله أموالاً طائلة[٣٤].

وقد أظهر يحيى عدم تصديقه لهذه المعلومات، التي أفضى بها إليه "محروس جندي" بقوله:
- لا أدري ماذا أقول؟!

فدفعه محروس إلى التأكيد والتيقن من هذه المعلومات حين اقترح عليه أن يفاتح والدته:

(٣٣) السابق: ص ٦٤
(٣٤) السابق: ص ٦٤-٦٦

- ولكن اليقين عند والدتك[٣٥].

وعلى الرغم من مشاعر الغضب التي اجتاحت صدر يحيى عويس، وإظهار احتجاجه، وإبداء إحساسه بالحزن والقهر- شعر بأن هذه القصة التي رواها محروس " لا يمكن أن تكون محض خيال، فما من واقعة ذكرت إلا ويمكن التثبت من صدقها"[٣٦].

وقد أحدثت هذه العواصف الثلاث توترًا هائلاً في نفسه تمثل في حديثه مع نفسه هكذا: " ماذا عليه أن يفعل؟" وهو سؤال تولّى الإجابة عليه بقوله: إن عليه "أن يبدأ من الصفر، ولو تهاوى الحلم القديم على رأسه"[٣٧]. كما تمثل هذا التوتر في ردْع نفسه، وإرغامها على الصمت، وكبت التصريح بهذه المعلومات الخطيرة التي أفضى بها محروس محرّضًا إياه على التثبت والتحقق. ولكنه رغم هذا الردع والكبت أقدم غير مرة على مصارحة أمه بما يعرف، وهي مصارحة سوف تكون بمثابة "ضربة عنيفة" سوف تنتج إضاءة لتلك المعلومات. كم حدثت نفسه بتوجيه تلك الضربة، ولكنه في نفس الوقت كان يتوقع "أن ترتد الضربة إلى صميم قلبه"[٣٨]؛ ولا سيما أن كلام محروس جاء في وقت عصيب "تزعزع فيه كل قائم"[٣٩]، ولولا هذا لما صدق كلمة واحدة من كلامه.

كما أن هذه العواصف الثلاث قد جعلته يقرر السفر إلى القاهرة، وزيارة الحارة التي ضمت أباه وأمه منذ سنوات بعيدة؛ لأنه أراد- كما قال لوداد عند لقائها في مسكن أبيها محروس- أراد "أن يقطع الشك باليقين" بتلك الزيارة، أي أنه رغم حدة هذه العواصف العاتية المزلزلة للنفوس- قرر "اختبار" المعلومات

(٣٥) السابق: ص ٦٢
(٣٦) السابق: ص ٦٦
(٣٧) السابق: ص٦٨
(٣٨) السابق: ص ٧٠
(٣٩) السابق: ص ٧٠

التي انهالت عليه فجأة ودون تمهيد، والتي لا يمكن له أن يتجاهلها أو يتناساها، بل "لا معنى لتجاهلها إن لم أعرفها معرفة يقينية من منبعها"(٤٠). وهذا يعني أن تحقق يقينه متوقف على جمع معلوماته المرجوة من البيئة التي عاش فيها أبوه وأمه منذ أكثر من عشرين عامًا. وقد اعتبر يحيى عويس أن هذه الرحلة الباحثة عن الحقيقة رحلة مصيرية، فهو كما يقول الكاتب: "يقوم بأخطر رحلة في حياته، رحلة المغامرة والتضحية والحقيقة"(٤١).

ولا شك أن قرار السفر قد أشعره بالاطمئنان والرضا، ولا سيما أنه لم يجد عقبة خارجية- حتى الآن- تعترض حركة هذا القرار ... ولكنه قبل أن يبلغ "الحارة المنشودة" اندفع من داخله صوت تحذيري نصحه بالرجوع، وبالكف عن البحث على هذا النحو: "ماذا تفعل؟ لا تكن سخيفًا. ارجع من حيث أتيت. انجح في الامتحان. لنتظر "وداد" عامين. تزوج منها ملقيًا بالهموم جانبًا مستهينًا بجندي وعويس، وبجميلة وشريفة (زوجة محروس) ليس في الأمر مشكلة حقيقة"(٤٢).

وقد أثار هذا الصوت الداخلي حركته؛ لأنه مثّل رادعًا يمكن أن يثبط همته، فيتراجع أو يتوقف تقدمه نحو الحارة المنشودة، ولكن كيف له أن يتراجع أو يتوقف أمام "إغراء الحقيقة القاسي"، الذي انتصب أماه، فدفعه إلى اقتحام الحارة، ففيها "تقررت مصائر عويس الدغل، وجندي الأعور، وجميلة الأسطى، وشريفة الدهل"، ولكن حركته هذه كانت تسعى إلى "من سيهتك له حجب الظلام ... الراوي ... من يكون ؟ وأين يجده؟"(٤٣).

(٤٠) السابق: ص ٧٤
(٤١) السابق: ص ٧٦
(٤٢) السابق: ص٧٦
(٤٣) السابق: ص ٧٧

وأما العاصفة الرابعة فقد هبت عليه من "الراوي" أو صاحب المقهى العجوز، الذي تودد إليه يحيى، وجعله يأنس له، ويطمئن إليه، ومع ذلك لم يبادر بالبوح بشيء، ولم يجب على استفساره بسرعة كما أراد يحيى، ولكنه ما لبث أن دعاه إلى حضور جلسة "كِيف" أو مخدرات فوق سطح منزله. وتحت تأثير المخدر أفضى العجوز بمعلومات خطيرة تتعلق بعويس الدغل "والده" ، وجندي الأعور "زوج والدته"، ووالدته جميلة، فعويس الدغل "عظة كل مغفل في حارتنا. وهو في السبعين. تربية شوارع وسجون. ويرتزق من توزيع الكيف، ويعيش في بدروم في آخر ربع قبل البهو". وجندي الأعور لص زامل "عويس" في السجن لسنوات، وعرف منه أن زوجته الشابة جميلة تخفي الذهب المسروق. وحين خرج قبله بأعوام "غدر به، وخانه في زوجته، وحرضها على الطلاق من زوجها السجين. ثم تزوجها وهرب بها وبطفلها وبالذهب ... إلى مكان غير معلوم". وجميلة (والدته) كانت في الأصل "عاهرة محترفة، وتزوج منها عويس".وأما محروس جندي فهو "قواد"، وقيل إنه ابن حرام. وكان جندي يؤمن بذلك، ولكنه كان يخشاه؛ ولذلك أخذه معه اتقاء لشره. وقد تزوج محروس من امرأة عاهرة محترفة، وكانت جميلة، وكان يقدمها للأعيان"[٤٤].

من البيّن أن مكونات هذه العاصفة قد رسمت ليحيى عويس صورة واضحة للحقيقة، التي أراد أن يتوصل إليها، أو اليقين الذي نشده وحركه من الإسكندرية إلى حارة "التكية" بالقاهرة، وما دامت الصورة قد وضحت على هذا النحو القاسي، فإن عليه أن يتقدم نحو والده؛ ويعرفه بنفسه ويعود به، أو يبقى معه. ولكن يحيى لم يفعل. لم يتقدم نحوه خطوة حين رآه بركن من الحارة في حالة مزرية: "مجرد هيكل بلا قوة، كليل البصر، غائر العينين، بارز الجبهة،

(٤٤) السابق: ص ٧٤-٨١

أصلع نابت شعر الذقن، يمرق عنقه من جلباب لا لون له من تلبّد الغبار والأوساخ، حافي القدمين"[٤٥]. لم يتقدم يحيى نحوه؛ لأنه لم يشعر تجاهه بأية عاطفة، بل اجتاحه إحساس شامل بالتقزز والاحتجاج والتمرد، وحينما أراد أن يتثبت مما سمعه "جاء اليقين نافثًا رائحته النتنة"[٤٦].

وقد ترتب على مشاهدته لمنظر والده على هذا الشكل المزري، وتوصله إلى قرار التراجع- أن انثالت على وعيه أسئلة متلاحقة، هكذا: " ماذا عسى أن يفعل؟ وماذا يقبل؟ وماذا يرفض؟"[٤٧]؛ لينتهي به الحال إلى إحساس "بالحيرة" العنيفة، وبأنه "يحترق"، وبأنه غير قادر على "التوافق" مع هذا الواقع المرير. ولكن الكاتب ما لبث أن جعله يتخذ "قرارًا" يواجه هذا الواقع، حتى لا يتبعثر وجوده ويتبدد؛ ومن ثم جاء قراره متخذًا شكل المواجهة، وإجراءات الدفاع والتحوُّط، في مقابل تلك العواصف الأربع التي انهالت عليه، حيث حرك عواصفه الخاصة التي امتلك وحده القدرة على إرسالها، بدلاً من أن يكون مجرد مستقبل لها خاضع لضربتها،لقد بدت عواصفه بعد عودته إلى الإسكندرية هكذا:

١- فقد أخبر والدته بأنه زار حارة "التكية"؛ بحثًا عن أبيه، وللتأكد من معلومات عنه وعنها، ولم تنكر الأم ... بل أكدت له ما عرفه، وصدّقت عليه بمزيد من الاعترافات الخطيرة، التي أثارت نفسه وأسالت وعيه: " هاهي تسخر منه أيضًا، هاهو يخسر أكثر وأكثر،وقد تداعت أركان مملكته، وقد زادت الأمور تعقيدًا ، واكتنف اتخاذ القرار صعوبات جديدة"[٤٨].

---

(٤٥) السابق: ص ٨١
(٤٦) السابق: ص ٨١، ٨٢، ٩١
(٤٧) السابق: ص٩١
(٤٨) السابق: ص ٩٢

٢- واجه يحيى جندي الأعور عندما جهر له بزيارة حارة التكية، وكان "محروس" قد سرّب إلى أبيه نبأ الزيارة التي علم بها عن طريق وداد ابنته وخطيبة يحيى. وقد تمت هذه المواجهة في إطار حواري هكذا:

- هل زرت حارة التكية بالقاهرة؟

فأجابه بتحد:

- نعم.

فصرخ فيه الرجل:

- إذن فكل ما بلغني صحيح، والآن دعني أسألك عما يبقيك في بيتي؟

فقال متحديًا ودمه يغلي:

- إنه بيتي قبل أن يكون بيتك"(٤٩).

قال ذلك غير مبال بتهديد الرجل، ولا بأمر طرده ووالدته من القصر.

٣- سافر يحيى إلى القاهرة؛ قاصدًا حارة التكية لمقابلة والده في مكانه المعهود؛ فاتجه بالسؤال عنه إلى صديقه العجوز عم سلمان صاحب المقهى، فأخبره أن عويس تم القبض عليه؛ بتهمة توزيع المخدرات؛ نتيجة وشاية جندي الأعور، الذي علم أن سرّه بلغ ابنه الذي دبر له أمرًا، فاستأجر شخصًا وجرى الإيقاع بالرجل المسكين، وختم العجوز حديثه إليه بقوله: " من السجن إلى القبر هذه المرة"(٥٠).

فمجموع هذه العواصف الخاصة بيحيى لم تكن سوى مدد وتعزيز لحركته النشطة، التي جعلت غضبه يجاوز النهاية، ولا يفكر إلا في الانتقام من جندي

(٤٩) السابق: ص ٩٢
(٥٠) السابق: ص ٩٤

الأعور. ولكن سبقت تنفيذ انتقامه حوادثُ كانت أسرع منه وأبلغ تأثيرًا وأشد وقعًا، شكلت العاصفة الخامسة التي انضافت إلى العواصف الأربع التي هبت على القصر وقاطنيه، وقد أفادته بها والدته عقب عودته من الإسكندرية عازمًا على الانتقام من اللص الواشي جندي الأعور. أخبرته والدته أن "محروس" الابن قد طلب من والده أن يتنازل له عن إحدى عماراته؛ لتكون له ولأسرته، فلما أن ماطل جندي الأعور أطلق محروس النار عليه فقتله في الحال، في الوقت الذي كان يشرع في الزواج من فتاة دون العشرين(٥١). ومن الطبيعي أن يتبخر من نفس يحيى قرار الانتقام؛ ليحل محله فكر هادئ، ولا سيما أن "محروس" قد جرى القبض عليه؛ ليقضى عقوبة في السجن لمدة لن تقل عن خمسة وعشرين سنة، ما لم يصدر عليه حكم بالإعدام.

حقًا زال توتر يحيى وتلاشى؛ فاتجه بالسؤال عن "وداد" خطيبته ومحبوبته، فلم يكن لها ذنب فيما جرى. كما عمد إلى السؤال عن والدتها؛ ومن ثم تساءل في وحدته: "عن مصير الأسرة التي خلفها محروس". ليكون هذا التساؤل في وحدته إشارة إلى بقائه على العهد، واستقرار نفسه، ولِمَ لا يكون له الاستقرار والاطمئنان ما دامت الحقائق قد انجابت وانكشفت، وما دام قد بلغ "التثبت واليقين" الذي كم فكر فيه وحلم بإقراره؟!

وقد استهدفت "حركة" الشخصية المركزية- في سعيها إلى التيقن ومعرفة الحقيقة- الكشف عن سرّ وقوع حوادث فاعلها مجهول، يصير السر حتى نهاية القصة- محور اهتمام الشخصية الباحثة، كما نرى في قصص (الحوادث المثيرة)، و(خيال العاشق) و(قاتل قديم) وغيرها. فحركة ضابط مباحث قسم الخليفة في قصة "الحوادث المثيرة" (٥٢) منذ تكليفه بالتحرّي عن مرتكب حوادث

(٥١) السابق: ص ٩٤

(٥٢) قصة الحوادث: مجموعة"الحب فوق هضبة الهرم" ، مكتبة مصر، ١٩٧٩

متكررة، تنحصر في "هبات مالية" يوصلها مجهول إلى "بيوت فقراء الحي دون أن يرى أحد الواهب"[٥٣]، كما تنحصر في "تسمم جماعي" لعدد معين من الأشخاص، ولا يعرف المتسبب، وفي "اندلاع حرائق" مفاجئة متوالية في أماكن كثيرة أصابت السكان بالذعر والهلع، وخلّفت خسائر فادحة في الأموال ومحتويات المساكن، فضلاً عن إتلاف كابلات الكهرباء، وأسلاك الهواتف.

يقول الضابط الراوي: "سأذكر ما حييت حوادث حيّ الخليفة المفزعة"[٥٤]، ويضيف بعد قليل قائلاً: "الحق أنها لم تكن مفزعة، فمنها حكايات تناقلها الناس عن هبات مجهولة من النقود تتسلل بليل إلى بيوت الفقراء. ولكن منها أيضًا حالات التسمم بالجملة والحرائق, وأكثر من ذلك تكرارها على وتيرة واحدة؛ مما أشار إلى فاعل واحد"[٥٥]. وكان من الطبيعي أن تتخذ الداخلية السبل لمواجهة هذه الحالة، فيقول الضابط الراوي: "وبثثنا العيون والحراس، وقمنا بدوريات ليلية منظمة"[٥٦]. وانحصر الأمر في أن مرتكب هذه الحوادث شخص واحد؛ ولذلك قال الضابط لرئيسه:

- المجرم مجنون ولا شك.

فرد الرئيس بحدة:

- المهم أن نقبض عليه[٥٧].

وقد كشف استمرار "الحوادث" وتكررها عن فشل الشرطة، وإحساس الضابط بالعجز والإحباط. يقول: "وانقضت أيام البحث وأنا في غاية من التعاسة؛ فلا نتيجة ولا أثر ولا توقف للحوادث"[٥٨]. ولكن ما لبثت حركة الضابط أن تعززت

(٥٣) قصة "الحوادث المثيرة" : مجموعة "الحب فوق هضبة الهرم" ، ص ٢٥٨
(٥٤) السابق: ص ٢٥٨
(٥٥) السابق: ص٢٥٨
(٥٦) السابق: ص ٢٥٨
(٥٧) السابق : ص ٢٥٨
(٥٨) السابق: ص ٢٥٨

بخطاب مرسل إليه، كتب عليه صاحبه فيه سطرًا واحدًا هو: "مجرم حوادث الخليفة هو مكرم عبد القيوم المقيم في الشقة رقم المفروشة بعمارة الفردوس"(٥٩). وهذا الخطاب الموجز غفل من اسم المرسل.

كما يعزّز حركته أن "كبار ضباط وزارة الداخلية" عقدوا اجتماعات متعددة؛ تمخضت عن قرار حاسم هو: ضرورة مراقبة مكرم عبد القيوم بخطة سرّية، يتولى وضعها وتنفيذها ضابط مباحث حيّ الخليفة. وقد تمثلت الخطة في عدد من "إجراءات التحري الحركية، الواسعة النطاق، طبعت القصة بما يمكن أن نسميه "أسلوب التحقيق" أو "أسلوب التقارير"، الذي يتطلبه هذا النوع من الحدث القصصي؛ فقد اتجه الضابط (وهو الراوي) في بحثه إلى مقابلة وسؤال كل من له صلة بمكرم عبد القيوم، في ظل تنامي الحركة وازدياد نشاطها نتيجة اكتشاف الضابط أن (مكرم عبد القيوم) قد أخلى الشقة المفروشة منذ أيام قليلة؛ فالتقى بأشخاص مثل مالك العمارة والبواب وسائق التاكسي الذي نقله إلى الفندق بعد تركه الشقة.

فمالك العمارة وصفه بقوله: "من وجهة نظري في غاية الكمال. يؤدي الأجرة- مائتي جنيه- في أول يوم في الشهر. ولم أجد منه متاعب على الإطلاق ... وسلوكه لا غبار عليه فيما أعلم.إنه يحترم نفسه بكل معاني الكلمة"(٦٠). وهو وصف لم يمنعه من مواصلة التحرّي: "لم أجد في أقوال صاحب العمارة أية إشارة ضوئية؛ فقررت أن أثني بالبواب"(٦١)، فأفاد البواب أنه- الرجل- من أطيب خلق الله، وأنه "قوي ومهيب وجميل، وهو أيضًا رقيق العواطف؛ لدرجة لا تتناسب مع قوة مظهره. سمع مرة صراخًا على ميت في عمارتنا؛ فاغرورقت عيناه بالدموع، وكان يهبني نقودًا لابتاع خبزًا للقطط الضالة التي تحوم حول

(٥٩) السابق: ص ٢٥٨
(٦٠) السابق : ص ٢٥٩
(٦١) السابق: ص ٢٦٠

العمارة، وبلغت به الرقّة أنه كان يرمي بحبات من الفول السوداني عند بئر السلم غذاء لفأر كان يلمحه كثيراً"[٦٢]. وأفاد البواب أيضًا أنه ساعده في حمل أمتعته- عندما أخلى الشقة- ووضعها في تاكسي، وجه صاحبه ليس غريبًا؛ لأنه من سكان الحي.

وقد عرض الضابط جميع سائق التاكسي العاملين بالحي على البواب، فتعرف على أحدهم، ويدعى "يونس" الذي قال:"أوصلته إلى فندق سميراميس"[٦٣]. فانتقل الضابط إلى الفندق، وهناك عرف أنه غادره، وأفاد "شيال" الفندق أنه نقل حقائب هذا النزيل (مكرم) إلى سيارة ملاكي مرسيدس بيضاء، قادها بنفسه، فسأله الضباط عن رقمها فقال: "كنت أذكره لفترة، ولكن لم أعد أتذكر الآن"[٦٤]. وهي إجابة أعادت الضابط إلى نقطة البداية أي "العمارة". وقد وسع الضابط من دائرة بحثه، فعمد إلى توجيه أسئلة إلى أشخاص آخرين، تضاربت آراؤهم في "مكرم عبد القيوم"، وهم: جاره المهندس المعماري رءوف، ومدرس اللغة العربية عبد الرحمن، وجاره الملاصق (بكر الهمذاني)، والسمسار الذي أسكنه الشقة المفروشة بالعمارة. أما المهندس (رءوف) فوصفه بـ"الغموض وغرابة التصرفات، وبالتكبر والوقاحة والقسوة؛ التي تمثلت في ركله قطة بحذائه، فارتطمت بالجدار، ثم سقطت بين الموت والحياة، وبأنه لا يعزّي في أي مأتم[٦٥]، على حين قال مدرس اللغة العربية: "إنه متواضع وتقيّ ورحيم وكريم ومحب للثقافة التراثية، ودارس للقانون وواسع الاطلاع ولذلك لا يكمن أن يكون هو الجاني[٦٦]".أما الجار

(٦٢) السابق: ص٢٦١
(٦٣) السابق: ص ٢٦٢
(٦٤) السابق: ص٢٦٢
(٦٥) السابق: ص ٢٦٣
(٦٦) السابق : ص ٢٦٣

الملاصق لشقته (بكر الهمذاني) فقال: إنه مجنون؛ ويحادث نفسه، يغني ويلعب بأوتار العود، ذو صوت قوي جميل، يغني بوقار أحيانًا وبابتذال أحيانًا أخرى، وعامة هو عربيد[٦٧].

حين رأى الضابط أن هذه المعلومات غير كافة للوصول إلى الجاني- ذهب إلى "السمسار"؛ بحثًا عن خيط يوصله إليه، فأفاد بأنه لص؛ لأنه فقد حافظة نقوده عقب لقائه به وإرشاده إلى الشقة المفروشة. حقًا إنه اتهم ماسح الأحذية بالسرقة، ولكنه كان يشك في مكرم، ولم يستطع اتهامه خوفًا من التعرض لبطشه[٦٨]. فمن البين أن هذه الإجراءات الحركية قد كشفت عن "تفاوت" الآراء "وتناقضها" في المتهم؛ فبعضهم- كما رأينا- يراه قاسيًا شريرًا، بينما شهد له البعض الآخر بالطيبة والرحمة والخير. وكان لا بد للضابط الراوي من أن يتخذ موقفًا من هذه الآراء أو الشهادات المتعارضة، فعمد إلى تحليلها والتوفيق بينها، ولم يستبعد أي رأي منها، وكلها صحيحة وصادقة الوصف؛ فالذي "يرمي النقود إلى شرفات الفقراء، ثم يدس السم في الشكولاته، ويشعل الحرائق في الحوانيت- هو الذي يهب النقود لتغذية القطط الضالة، ثم يركل واحدة منها حتى الموت"[٦٩]. فهو أمام مجرم عريق في الإجرام؛ يحاول أن يضلل الناس والشرطة بتظاهره بالطيبة والرقة المفرطة؛ فيصدقه بعض الأشخاص، ويتعاطفون معه؛ ليكونوا بذلك سببًا في إبعاد الشبهات عنه.

إن مكرم عبد القيوم هو الجاني الوحيد في ضوء تحليلات الضابط الراوي لتلك المعلومات، وهي تحليلات أوصلته الآن على الأقل إلى قرار بأنه لا غيره هو المجرم المطلوب. ولا سيما أن هذه التحليلات معززة دائمًا بيقين نابع من

(٦٧) السابق: ص٢٦٤
(٦٨) السابق: ص ٢٦٤
(٦٩) السابق : ص ٢٦٤

شعور واضح واعتقاد أكبر لا يقبلان الترجيح. ولكن الضابط ما لبث أن اعترض شعوره واعتقاده اختلاف رئيسه معه، فالشعور الداخلي والاعتقاد الباطني غير كاف في مثل هذه الجرائم؛ التي تحتاج إلى أدلة واضحة محددة، تدل على مرتكب الجريمة. سأله رئيسه:

- ما رأيك؟

فقال:

- أصبحت على "يقين" من أنه المجرم.

فتساءل رئيسه متعجبًا:

- يقين؟!

فأجابه الضابط بثقة:

- إنه شعور داخلي.

فقال رئيسه بحزم:

- ما يهمني هو الدليل القاطع أو الاعتراف"[٧٠].

وقد تضاعفت حركة الضابط بهذا الحوار الذي أردفه الرئيس بعبارة يحث بها الضابط على ضرورة بذل المزيد من التحري الحركي؛ لأن الأنظار الآن منحصرة في حتمية وقف هذه الحوادث المتكررة التي تهدد سلامة المواطنين. قال الرجل:

- لا تنس أننا أصبحنا مضغة للأفواه"[٧١].

من ثم "اندفع" الضابط في المطاردة بقوة متحدية؛ فضاعف الدوريات والعيون بالحيّ والأحياء المجاورة، وأبلغ أوصاف المتهم إلى جميع أقسام الشرطة، و"استخدم العديد من المرشدين، واسترشد بأهل الخبيرة بالوسط الإجرامي"[٧٢]. وقد تواصلت

(٧٠) السابق: ص ٢٦٩
(٧١) السابق: ص ٢٧٠
(٧٢) السابق : ص ٢٧٠

"حركته" حين علم أن حوادث مماثلة وقعت في طنطا وأسيوط، وحي للخليفة بذات الطرق وبنفس الأساليب؛ فاستعان برسام ليرسم وجه المتهم من واقع شهادات عدد من الشهود الذين تعاملوا معه، ثم نشر صورة الوجه في الصحف، مع طلب من الداخلية لكل مواطن يتعرف على صاحب الصورة أن يدل المباحث عليه"[٧٣].
وإذا كان اليأس قد أصاب الرؤساء فإن الضابط (الراوي) كان مؤمنًا إيمانًا مطلقًا بقرب التوصل إلى الجاني (مكرم عبد القيوم) ولا سيما أن هذا الإيمان مؤسس على "شعوره" الذي يثق في إمكاناته وقدراته الكاشفة. وكان إيمانه هذا يزداد صلابة بمرور الزمن؛ فلم يداخله إحساس بالضجر أو اليأس ولذلك لم يكن مفاجئًا له أن يدخل عليه في مكتبه (مكرم عبد القيوم) "مقدما إليه نفسه بصوت جهوري متزن:

- أنا مكرم عبد القيوم"[٧٤].

لأنه كان يتوقع لقاءه به أو وقوعه في يديه بشكل أو بآخر مهما طال البحث، لم يكن ليكفّ عن التفكير فيه؛ بسبب خاصيته البحثية القائمة على "إخلاصه الشديد ورغبته العارمة" في الكشف عن مرتكب تلك الحوادث المفزعة، التي تنحصر في شخص واحد هو مكرم عبد القيوم الذي يشير إليه دون سواه إحساسه الباطني، الذي لم يتراجع أو يضعف؛ رغم أن شهادات الشهود وتحقيقات النيابة قد أقرت ببراءة الرجل، الذي خرج من غرفة التحقيق مرفوع الرأس؛ موجهًا بذلك "ضربة قاضية" لي. فرغم ذلك لم يصبني إحباط؛ لأن شعوري الباطني باتهامه لم يتزعزع"[٧٥]، حتى بعد أن قدم استقالته من العمل ليتفرغ للمحاماة- بسبب قرار السلطة بجعله كبش فداء مداراة للفشل الذي لحق بالجهات الأمنية والتحقيقية في عدم الإيقاع بالجاني.

وقد واصلت حركة شعوره الباطني صعودها وتقدمها؛ بعد أن عرض عليه

(٧٣) السابق: ص ٢٧١
(٧٤) السابق: ص ٢٧٢
(٧٥) السابق : ص ٢٧٣

"مكرم عبد القيوم" عرضًا مغريًا، هو: أن يتولّى إدارة أعماله وقضاياه؛ ليصبح بقبوله العرض مستخدمًا في دائرة الوجيه مكرم عبد القيوم. وقد نشأ قرار قبوله هذا عن أسباب عدة: الأول "إلحاح" مكرم عبد القيوم في تناول الحوادث المثيرة، والثاني "توقع" الضابط أن يقع الرجل في "تناقض من تناقضاته"؛ لأن الإنسان-كما أكد مكرم غير مرة-"لا يخلو من تناقضات"[٧٦]. والثالث: "نفيه" أن يكون قد ارتكب هذه الجرائم، وإصراره على إلصاقها بأي إنسان، بل قد يكون الفاعل هو الضابط نفسه[٧٧].

ومعنى ذلك أن حركة الضابط الداخلية والخارجية سوف تواصل تقدمها بعزم قوي وإرادة صلبة؛ أملاً في بلوغ "اليقين"، ولا سيما أن الضابط- رغم غياب أي دليل- يمكن أن يدين الرجل، الذي تعالى عن أي خطأ أو جريمة، فإنه لم يكف عن طرح تساؤل حيوي لا يبدو أنه سوف يفارقه طوال حياته، فقد كان يردد لنفسه دائمًا: "ما بال شعوري الباطني باتهامه لا يفارقني"؛[٧٨] فحتمًا سوف تتكشف الحقيقة، وسوف يتحقق "اليقين المنشود" . وفي إطار السعي نحو اليقين لإقراره مضت حركة الضابط الراوي المتقاعد في قصة (قاتل قديم)[٧٩] ، التي تبدأ من لحظة وقوفه على كتاب صدر حديثًا هو "يوميات علاء الدين"، فقد أثارته "مقدمة" الكتاب، فهو ضابط المباحث الذي فشل في معرفة سرّ جريمة قتل "علاء الدين" منذ خمسة وعشرين عامًا؛ ففيها ذكر ابن شقيق القتيل أن سبب تأخير نشر هذه اليوميات هو رغبته عمه الراحل؛ الذي أوصى بأن تنشر بعد مرور ربع قرن، وهاهو ينفذ وصيته، وفي هذا الكتاب الذي قرأه بتمعن وهدوء- وقف على

(٧٦) السابق: ص ٢٧٥
(٧٧) السابق: ص ٢٧٥
(٧٨) السابق : ص٢٧٦
(٧٩) قصة "قاتل قديم": مجموعة التنظيم السري، مكتبة مصر ، ط ١٩٨٤، ص ١٥٠

عدة سطور انبثق منها بصيص نور يكشف عن شخصية مرتكب الجريمة والدافع إلى القتل. وحين امتلأ الضابط المتقاعد بالاستثارة انتفض من الذهول بسبب استبعاد (عبده مواهب) من إجراءات البحث والتقصي رغم أنه كان قريبًا منه، وفي مجال حركته. قال الضابط عقب قراءة هذه السطور الكاشفة: "إن الفاعل كان بين يدي طول الوقت"(٨٠)، ومع ذلك لم ينتبه إلى علاقته بالجريمة.

ويلاحظ أن حركة البحث عن "اليقين" في هذه القصة اتخذت وجهتين: أولاهما ماضية، وثانيهما حاضرة. تحتوي كل منهما على طائفة من القوى الفعالة التي ساعدت الضابط على كشف ما خفي وتوصله إلى غايته المنشودة.

أما الوجهة الماضية Flash Back فنقف عليها في أربع صور استرجاعية.

الصورة الأولى للضابط، وتذكره صورة "عبده مواهب"، وهو يدخل مكتبه مضطربًا شاحب الوجه، ويقول لاهثًا:

- الأستاذ قتيل في فراشه"(٨١).

قاصدًا بالقتيل: "الأستاذ علاء الدين القاهري". وهذا الرجل (عبده مواهب) يعمل لدى الأستاذ منذ عشرين عامًا خادمًا، وأيضًا طاهيًا لطعامه، ويغادر بيته ليلاً، ويعود في الصباح؛ ليفتح باب المسكن بمفتاح، بينما المفتاح الآخر في حوزة الأستاذ الذي يعيش وحده في مسكنه الراقي.

والصورة الثانية هي: صورة القتيل بوصفه أستاذًا في الحضارة الغربية والنقد المر للتراث، وهو يلتقي بأصدقائه وتلاميذه، وكثيرون أعجبوا بأفكاره، وكان من بينهم الضابط الراوي نفسه، بل كان من أشد المتحمسين لمؤلفاته وندواته الفكرية. يقول الضابط: "ذكرت حماس لفكره أيام الدراسة، الذي زحف عليه الفتور فيما بعد، وختم بالرفض"(٨٢).

(٨٠) السابق: ص ١٥٠
(٨١) السابق: ص ١٥٠
(٨٢) السابق : ص ١٥١

وأما الصورة الثالثة لاسترجاع الضابط فتتمثل في تذكره عملية التحرّي الدقيق، والبحث العميق[٨٣]، بدءًا من "ملاحظة موقع الجريمة" وهو مسكن القتيل، وتجميع معلومات تتصل بعبده مواهب: فهو في الخمسين، يعمل عند الأستاذ شغالاً وطاهيًا منذ عشرين عامًا، يحضر إلى المسكن في الصباح الباكر، ويظل به خلال النهار وجزءًا من الليل. يستقبل ضيوف الأستاذ، ويقدم لهم ما يرغبون فيه من شاي أو قهوة أو ماء، وينتهي عمله بعد تقديم وجبة العشاء للأستاذ، ويغادر المنزل في التاسعة مساءً إلى مسكنه بمصر القديمة. ثم يعود في الصباح قبل أن يستيقظ الأستاذ من نومه، ويدخل المنزل بمفتاحه الذي يحتفظ به كما طلب الأستاذ، وأحيانًا يتأخر إلى منتصف الليل في بعض الليالي؛ عندما يستقبل الأستاذ أقرانه ومريديه من الشبان. ولكن في الليلة التي قتل فيها الأستاذ استأذنه؛ بسبب صداع شديد، ومضى في العاشرة مساءً،تاركًا إياه مع طلبة دراسات عليا، اعتادوا زيارته والبقاء معه جزءًا من الليل.

ويتذكر في الصورة الرابعة: حياة عبده مواهب العائلية[٨٤]؛ فهو يعيش في مسكن صغير هو زوجته، ويعمل أبناؤه الثلاثة بالسعودية، ولما وضحت براءة تلاميذ القتيل لم يجد الضابط أمامه سوى عبده مواهب، الذي واجهه بمعلومات عن امرأة كانت تتردد على الأستاذ فلم ينكر، بل قدم للضابط معلومات إضافية عنها، فأعانه عبده مواهب في التوصل إليها، حيث أفادت- كما يتذكر الضابط أنها أقرت أمامه بأنها تربطها بالأستاذ علاقة خاصة، وإن كانت لم تزره قبل أسبوعين من مقتله. وشهد بذلك عبده مواهب وأكد قولها؛ ومن ثم غاص الضابط في ظلام الغموض مرة أخرى.فقال: "فرجع الغموض إلى ما كان،وربما أشد"[٨٥].

(٨٣) السابق: ص ١٥٢-١٥٣

(٨٤) السابق: ص ١٥٤

(٨٥) السابق : ص ١٥٧

وأما الوجهة الثانية وهي "الحاضرة" فتتعين في أن بعض سطور اليوميات قد شكلت مددًا إضافيًا لحركة الضابط، فجعلته- بعد مضيّ ربع قرن من الزمان- يستأنف البحث- رغم إحالته إلى "التقاعد" منذ سنوات بعيدة، ذلك أن "علاء الدين" قد حدد في إحدى الصفحات طبيعة (عبده مواهب) من حيث حنقه وغضبه؛ بسبب استماعه للمناقشات التي كانت تجري على ألسنة زملائه ومريديه، وبعضها يتناول مظاهر دنيوية ومسائل مالية تتعلق بأشخاص معروفين له، وأشخاص لا يعرفهم، كما حدد اكتشافه ذات مرة أنه كان يتلصص ويتنصت عليه عندما يجمعه كلام بأحد معارفه أو مريديه، أو حينما يهاتف شخصًا ما في التليفون مما جعله يقرر التخلص منه؛ لأنه يدرك تمامًا أن هذا النوع من الشخصيات يشكل خطورة إذا "جرح ضميره أو مس أحد كبرياءه"(٨٦).

وقد دفعه التحديد لعدوانية عبده مواهب وتلصصه، ثم قرار علاء الدين استبعاده من الخدمة- كما قال في مذكراته- إلى التقدم خطوة رآها ضرورية لبلوغ اليقين، فغادر منزله إلى مسكين الرجل رغم إفلاته القانوني من العقوبة- بغرض مواجهته؛ حيث انكشفت الحقيقة من سطور المذكرات، وثبت أنه القاتل، فهو في شوقه إلى "إعلان انتصاره الذي سيحقق له قدرًا من اليقين المنشود بعد أن تقدم كلاهما في العمر"(٨٧). ولكن وصوله إلى الحقيقة أو اليقين لم يرحه، ولم يشعره بلذة الانتصار؛ ذلك أن عبده مواهب بمجرد أن جابهه الضابط بقوله: "أخيرًا انكشفت الحقيقة، وثبت أنك قاتله"(٨٨)- بمجرد ذلك توترت نفس الرجل، وتقلصت زوايا وجهه، واستسلم أمام قوة مجهولة؛ فمال رأسه على كتفه وأسلم الروح.

(٨٦) السابق: ص ١٥٩
(٨٧) السابق: ص ١٦٠
(٨٨) السابق : ص ١٦١

والواقع أن وفاة الرجل على هذا النحو المفاجئ قد أشعرت الضابط المتقاعد بتعاسة هائلة؛ لأنه لم يظفر "بالراحة المنشودة"، التي كان ينتظرها منذ ربع قرن؛ ومعنى ذلك أن حركته الآنية لم تحقق غايتها من الإحساس بالاستقرار النهائي والرضا التام، بعد أن تحقق اليقين المنشود. فقد أقدم على مغامرة؛ ليحقق نصرًا عظيمًا، ولكنه باء بهزيمة جديدة يقول: " أقدمت على مغامرة لأحقق نصرًا عظيمًا، فبؤت بهزيمة جديدة؛ أفقدتني ما كنت أحظى به من راحة البال، ومن حين لآخر أتساءل في ضيق: ألا أعتبر أنا أيضًا قاتلاً؟"[٨٩]. فلم يشعر الضابط المتقاعد بلذة الاكتشاف الذي طال انتظاره له طوال ربع قرن من الزمان، رغم بلوغه درجة اليقين؛ بأنه قد عرف أخيرًا مرتكب الجريمة التي كانت مقيدة ضد مجهول. وقد عالج الكاتب هذه الفكرة أيضًا في قصة (خيال العاشق)[٩٠] ؛ حيث نجد حركة العاشق الرومانسي توجهه وتدفعه بعد أن تزوجت محبوبته (زينب رأفت) الشركسية، من ابن عمها (سليمان عيسى) – الذي يتسم بالجهل والتخلف العقلي – لمجرد أنه من ذوي الأملاك. وقد اكتشفت جثة سليمان بعطفة الحناوي ، واتهم بقتله (بيضة) العامل بمخبز الحي؛ فحكم عليه بالأشغال الشاقة المؤبدة. وعقب ذلك فاز بالزواج منها (علي الصناديقي) ابن الحي الثري وصديق راوي هذه القصة، الذي عبّر الكاتب عن نشاط حركته الداخلية والخارجية على نحو فعّال عكست طبيعة شخصيته.

تمثل نشاطه الحركي في عدة معالم، رآها الراوي العاشق كاشفة عن الجريمة، ومبينة الحقيقة، ومشيرة إلى القاتل الفعلي:

أما المعلم الأول فهو: أن الراوي قد عمد إلى طرح "ملاحظة قديمة" [٩١] تتعلق بزينب أثناء زواجها من القتيل؛ إذ شاهدها الراوي–كما يقول–تدخل المنزل

(٨٩) السابق: ص ١٦١
(٩٠) خيال العاشق: مجموعة " الفجر الكاذب" ، مكتبة مصر، ط١، ١٩٩٠، ص ١٣٥
(٩١) السابق : ص ١٣٨

الذي يقيم فيه (علي الصناديقي) مرتين، في وقت كان يقيم بمفرده بالدور الأول بعد وفاة أبيه الثري. إن هذه الملاحظة قد جعلت الشك يساور عقل الراوي، بأن زينب على علاقة بالشاب الأعزب؛ وأحدث الشك في نفسه تساؤلات وهواجس وسوست له بحقيقة هي "أن الصناديقي في قاع الجريمة التي أودت بحياة سليمان عيسى"[٩٢] زوج زينب.

وقد أدّى هذا المعلم إلى المعلم الثاني وهو: "قرار المراقبة"، فقد عمد الراوي إلى مراقبة الصناديقي في أغلب فترات اليوم؛ لأنه يعتقد كما اعتقد غيره- بأن (بيضة) لا يمكن أن يكون القاتل. يقول كما قال سكان الحي: "بيضة ... من يتصور أن بيضة يمكن أن يقتل؟!" إن سوء حظه فقط هو الذي ساقه للعثور على المحفظة التي تركها القاتل لإيهام الشرطة بأن السرقة كانت الباعث على الجريمة لا الحب "دبر الشيطان الجريمة؛ فأحسن التدبير، ولكن هل شاركته زينب مؤامرته؟"[٩٣].

وأما المعلم الثالث فهو: أن الراوي الذي أيقن أن الصناديقي هو القاتل نفذ فكرة وهي " اختبار" هذا اليقين المهيمن عليه، وذلك بإرسال خطاب بلا توقيع، مكتوب على الآلة الكاتب إلى الصناديقي، معنوناً بعنوان مقهى "قشتمر" في جمل برقية، تؤكد علم المرسل بالجريمة، وبعلاقته الآثمة بزينب، وبكل خطوة خطاها في ارتكاب جريمته، وقد أنهى الرسالة بتهديده بالانتقام القريب"[٩٤].

وقد أثبت "الاختبار" أن الصناديقي هو القاتل؛ لأن الراوي حين راقبه من بعيد في المقهى- وجده يفتح الخطاب الذي تسلمه. ويلاحظ الراوي أن الصناديقي قد تغيرت ملامح وجهه، حيث "وجم وسكن وانخطف لونه، وغـــاص من وجه

(٩٢) السابق: ص ١٣٨
(٩٣) السابق: ص ١٣٩
(٩٤) السابق : ص ١٤٠

التألق والعنفوان.جمد وخمد وكأنه نام"[٩٥]. كما أثبت الاختبار أن الصناديقي هو المرتكب الوحيد للجريمة؛ لأنه ما لبث أن غاب عن المقهى في اليوم التالي والأيام التالية؛ "لأنه زعم للمحيطين به أن مهمة تجارية عاجلة اقتضت سفره إلى سوريا، وهو السفر الذي لم يعد منه حتى اليوم"[٩٦].

وأما المعلم الرابع: فيتعلق بزينب رأفت محور اعتقاد الراوي بأنها كانت تخون زوجها مع الصناديقي؛ فقد أصابها مرض عصبي بعد إقامتها في الشارع الذي يقيم فيه الراوي؛ حيث جرى علاجها بالطب والزار البلدي دون جدوى؛ فانتهت أسطورة زينب الجميلة، وبدأت رحلتها المريضة إلى الأبد.

فمـــن المـــتوقع أن تؤكد وقائع هذه المعالم المتوالية التي نشأت عن حركة الراوي النشطة- شكوكه في مرتكب الجريمة، وتثبت اعتقاده في أن زوجة القتيل طـــرف فيها؛ مما يعني أن الراوي قد وصل إلى مرحلة "اليقين المنشود". ولكن الـــراوي رغـــم ذلـــك لم يشعر بلذة الكشف أو النصر؛ ومن ثم غاب عن وعيه الارتياح الذي ينشأ عادة عن اليقين؛ فقد "اعتراه قلق، وتطايرت برأسه الهواجس، وخيم على قلبه همّ ثقيل"[٩٧]؛ فأثار ذلك في نفسه العديد من التساؤلات، مثل: "ماذا فعلـــت؟ ما جدوى ما فعلت؟ ما دور زينب الحقيقي في المأساة؟ وماذا أفاد ضحية اللـــيمان من هذا كله؟ حقًا تخيلت وحكمت على الآخرين،ولكن كيف يكون الحكم عليّ أنا؟ [٩٨].

---

(٩٥) السابق: ص ١٤٠
(٩٦) السابق :ص ١٤١
(٩٧) السابق : ص ١٤١
(٩٨) السابق: ص ١٤١

إن هذه التساؤلات دون شك سوف تضاعف من حركة الراوي الساعية إلى إقرار يقينه، ومعنى ذلك أن الراوي لم يحقق ما أراده ونشده، وهو "يقين تام" لا يقبل الشك، فقد أراد المؤلف أن يبقى في دائرة الترجيح أو الاحتمال، وهي إرادة موفقة على المستوى الفني؛ لأن الراوي كما أفادت جميع مواضع القصة ليس سوى عاشق موتور، أطلعنا على باطنه خيال موتور تولّى تقديم الحدث برؤية غير مجردة من "الهوى"؛ ولذلك سيتواصل سعي الراوي لبلوغ هذا اليقين المنشود، الذي يجافي الترجيح أو الاحتمال.

ثروت أباظة
سيرة إنسانية ومسيرة أدبية

د. هيفاء السنعوسي[1]



نشأته

وُلد ثروت أباظة في منزل بشارع بحي المنيرة في القاهرة في ٢٨ يونيو عام ١٩٢٧ ولكنه لم ينشأ في هذا البيت ، وإنما في منزل والده في شارع الملك الناصر بحي المنيرة . وقد رفض والده أن يقيده من مواليد القاهرة، فانتظر إلى أن ذهب إلى بلدته غزالة وقيده بها في ١٥ يوليو ١٩٢٧. وقد جاء ذلك حرصا منه على أن ينتسب إلى بلدة غزالة التي تنتمي إليها عائلة أباظة . كان والده ابراهيم دسوقي محبا لبلدة غزالة ، وكان يوقع مقالاته السياسية بتوقيع " الغزالي أباظة " .

دخل ثروت مدرسة المنيرة اللصيقة بمنزلهم ، وهي المرة الأولى التي يترك فيها المنزل لمدّة طويلة. كان والده ووالدته يُطلاّن عليه من إحدى نوافذ المنزل للاطمئنان عليه. يقول ثروت :".... دخلتُ المدرسة الملاصقة لبيتنا ، وأذكر أن والدي ووالدتي كانا يُطلان عليّ من إحدى نوافذ بيتنا ، وكان أبي يُحرّك لي منديلا في يده ؛ حتى أنتبه إلى وجودهما بالنافذة " [2].

أمّا أخوته فهم شامل ويصغره بعامين وبضعة أشهر. وكان شامل شاعراً متمكّنا ولكنّه قليل النشر، وكان عضواً في مجلس الشعب في انتخابات ١٩٧٦ . ولثروت أختان الكبرى زينات والصغرى كوثر.

---

(١) أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية، كلية الآداب- جامعة الكويت.

(٢) أباظة ، ثروت (لمحات من حياتي) ص٧.

نشأ ثروت أباظة في بيت لعائلةٍ ثرية تحمل كمًّا من المبادئ والأخلاق الفاضلة ، كما أنه نهل من والده ابراهيم دسوقي الجوّ السياسي والوطني، وأخذ منه عشقه للشعر والأدب .

بدأت علاقته بالقراءة حينما أهدى الكاتب الكبير كامل الكيلاني مؤلفاته في قصص الأطفال إلى إبراهيم دسوقي أباظة الذي أهداها بدوره إلى ابنه ثروت. وكان حينذاك في الثامنة من عمره .

يقول ثروت :" ... وقد كانت أعظم هدية أتلقاها من أبي في هذه الفترة هي كتب كامل الكيلاني . وأذكر وأنا في الثامنة من عمري أنّ الأستاذ الكيلاني أهدى عشرة كتب من مؤلفاته لأبي . وأعطاني أبي الكتب ، ودخلت إلى غرفتي، وانبطحت أرضاً وبدأت أقرأ الكتب ، فما زلت بها حتى أتيت عليها وأنا في عالم سحري عجيب ... وأعتقد أن هذه السنوات كانت أجمل سنوات حياتي ، وأجمل أوقاتها هي تلك التي بدأت فيه أتعرف على الكتاب وأُصحابه صحبةً دامت حتى يومنا هذا. وقد استطعت بفضل مكتبة الكيلاني أن أنتقل إلى الأدب الكبير دون أن أشعر بأيّ جهد . فحين بدأت قراءته سيطرت عليّ متعة القراءة وانتقلتُ بعد ذلك إلى تيمور .. ثم في غير ترتيب زمني رحتُ أقرأ للعمالقة مبهوراً بهذه العوالم التي تفتحت آفاقها أمام عقلي ووجداني وكياني كله ، وأنا أقرأ لطه حسين وهيكل والعقاد والزيات وأحمد أمين والمازني ... الذي كثيراً ما جعلني أقهقه وأنا أقرأه وحدي في غرفة مغلقة ... وتعلو قهقهتي ويسمعها الذين بخارج الغرفة .. والله وحده يعلم ماذا كان يظن بي الجالسون خارج الغرفة [١] .

لم يستمتع ثروت بطفولته كغيره من الأطفال الآخرين في سنّه ؛ لأنه صاحب والده في حياته السياسية في كلّ مكان ، فكان يجالس الوزراء والأدباء

(١) المصدر السابق ص ١٩ – ٢٠.

والشعراء . كما صحب والده عدّة مرّات إلى مجلس النواب وجلس في شرفة الزوّار وهو في سن الطفولة ، وكان يستمع إلى المناقشات السياسية . فلا عجب أن جمع بين حب الأدب وفهم السياسة ، ولا عجب أن تكون كتاباته مزيجاً من السياسة والأدب . كان والده إبراهيم دسوقي أباظة رجل سياسة بالدرجة الأولى، رجلاً وطنياً ينتمي إلى حزب الأحرار الدستوريين ؛ لذا كان منزله عامراً بالناس الذين يلتفّون حوله تأييداً له وقت الانتخابات ، كان الفوزُ حليفه دائماً .

ظلّ والده في مجلس النواب زعيماً للمعارضة يُمثّل الأحرار الدستوريين حتى حريق القاهرة وانهيار الحياة النيابية في مصر. ومما لا شكّ فيه أنّ ثروت قد تأثر كثيراً بوالده . وكان يلحظ هذه الأجواء ويراقبها بدقة. وقد كان والده شخصية محورية فاعلة أسهمت في تكوين شخصية ابنه ، وفي تأسيس رؤيته الفكرية والسياسية فيما بعد . وقد اعتادت أسرة ثروت أن تذهب إلى قرية غزالة على أطراف مدينة الزقازيق ؛ لتقضي شهرين ثم شهراً آخر في رأس البر . وقد منحته الإقامة فرصة الالتقاء بالفلاحين والامتزاج بهم .

ثروت وهموم الكتابة

رأى ثروت والدته وقد تجمّع عندها الفلاحات يشتكين لها ، وكانت تسعى لحلّ مشاكلهن العائلية ، ومن خلال هذه المشاهد التي اختمرت في ذهنه اكتشف ثروت أن ما يكتبه الروائيون وكُتّاب القصة عن الفلاحين هو أمرٌ مصطنع ومبالغ فيه ، بل غير صحيح . فهو يرى الفلاح المصري شديد الذكاء . وقد كان هذا الفلاح مُلْهِمًا له ومحفزًا لكتابة الكثير من الأعمال الأدبية، فأكثر رواياته كانت تجسيداً لقضايا الفلاحين ، وكان الفلاحون أبطالاً يتحركون بفاعلية جذابة في إطار النسق القصصي والروائي . ومن أبرزها رواية (هارب من الأيام) التي أثارت ضجة كبيرة حين صدورها ، وتم تمثيلها في المسرح

والسينما والإذاعة والتلفزيون . وقد امتدحها الأديب طه حسين بقوله :" إنّها أحسن ما كُتب عن القرية في الأدب العربي "(١) .

لم يكتف ثروت بكتابة القصص والروايات ، وإنما تعداها إلى كتابة المقالات السياسية . وقد كتب أولى مقالاته حينما كان في السادسة عشرة من عمره. وكان آنذاك طالبا في السنة الرابعة الثانوية في مدرسة فاروق الأول. وكانت مقالته بعنوان " تصحيح أوراق " ، وقد وقّعها باسم مستعار هو" تلميذ قديم " ، انتقد فيها أستاذ اللغة العربية الذي أخطأ في درس النحو ، وكان خطأ المدرسين آنذاك لا يُغتفر . وقد تمكّن ثروت بواسطة معارف والده أن ينشر مقالته تلك في مجلة " الثقافة " التي كان يرأس تحريرها أحمد أمين ، ومجلة " الرسالة " التي كان يرأس تحرير أحمد الزيات .

كان هذا المقال مفتاحا لعلاقة جديدة بينه وبين الكاتب الكبير أحمد أمين، الذي طلب منه أن يقرأ كتبا في التراث فاستجاب له ثروت ، وبدأ يلتهم كتبا كثيرة في التراث ، ومن بينها كتاب الأغاني الذي كان هدية من الأديب طه حسين (٢) . لم يكن ثروت متفوقا في دراسته على الرغم من ذكائه الحاد ودقة ملاحظته للأشياء المحيطة به. وقد حصل على شهادة الثانوية العامة عام١٩٤٦، وكان اسمها آنذاك التوجيهية. كان والده آنذاك وزيراً للأوقاف في وزارة صدقي باشا.

التحق بعد ذلك بكلية الحقوق، ومضى في دراسته غير متفوق وغير متعثر ، واحتفظ أيضا بحرفة الكتابة للصحافة ، فكان يكتب في مجلتي " الثقافة " و" الرسالة " معا .

---

(١) أباظة ، عفاف زوجي ثروت أباظة ص ١.

(٢) لقاء مع عفاف أباظة ، زوجة الأديب الراحل بتاريخ ١/٣/٢٠٠٤ بالقاهرة .

تزوج ثروت من عفاف ابنة عمه الشاعر الكبير عزيز أباظة بعد إعجاب كبير بها تطور نهاية المطاف إلى قصّة حب. ولم يكن قد تخرّج بعد من كليّة الحقوق. وهكذا بدأ حياته الزوجية وهو طالب .

يقول في ذلك :" ... ولا شك أن الخطبة ألهتني عن المذاكرة التي تكفل لي النجاح في الليسانس. وتزوجت في ١١ يونيو عام ١٩٥٠ ، ولم تكن النتيجة قد ظهرت بعد ، وفوجئت أنني لم أنجح وأنه لابد لي أن أودي ملحقا في المرافعات والتجاري . وهكذا بدأت حياتي مع زوجتي ، وأنا بعد طالب في كلية الحقوق . ورحت أذاكر في منزل الزوجية ، وأنا أشعر بحرج شديد ألاّ أنجح ، فتكون فضيحة لي كزوج وهو تلميذ . وشاء الله أن يكتب لي النجاح" (١).

أنجبت له زوجته عفاف ابنته أمينة عام ١٩٥٥ ، ثم أنجبت له دسوقي في عام ١٩٥٨ . وكلاهما تعلّما في المدرسة الفرنسية ، وأصبحا كوالدتهما التي تُجيد الفرنسية قراءة وكتابة بطلاقة تامة.

كان البحث عن وظيفة هو همّ ثروت الوحيد بعد تخرّجه ، وكان والده قد ترك الوزارة . ظلّ ثروت أربعة وعشرين عاماً بلا وظيفة بسبب عزة نفس والده ، الذي لم يشأ أن يكون له وسيطًا لنيل وظيفة في المؤسسات الحكومية .

أُصيب والده في ٣١ ديسمبر عام ١٩٥٢ بمرض شديد أقعده الفراش ، وتدهورت حالته الصحية بسرعة كبيرة ، فلم يستمر مرضه أكثر من اثنين وعشرين يوما ، وفُجِع ثروت بوفاتِه في ٢٢ يناير . وكانت جنازة والده من الجنازات الكبرى، وقد دُفن في بلدة غزالة التي تعلّق بها كثيرا. ولم تتخلف صحيفة عن كتابة رثاء في إبراهيم دسوقي أباظة نظراً لثقله السياسي والوطني .

---

(١) أباظة ، ثروت (لمحات من حياتي) ص ٧٥.

عاد ثروت إلى الفراغ الذي كان يعانيه من عمله بالمحاماة ، فقد كان المكتب الذي يعمل به مع الأستاذ إبراهيم أباظة قليل القضايا ، ومن شأن المحاماة أن تنكمش في أيام الحكم الشمولي ، فكان يذهب إلى المحكمة مرة في الأسبوع أو مرتين على الأكثر ، ويحيط به الفراغ في معظم وقته .

فكر في البحث عن وظيفة أخرى ، وكان خاله مدحت أباظة يعمل في إحدى شركات النقل فعرض عليه وظيفة ، لم يتردد ثروت في قبولها، ولكنه شعر بالملل منها بمرور الأيام ؛ لأن المحامي الرئيسي للشركة لم يكن يكلفه بأية قضية، فقد كان يستحوذ على كل القضايا .

دفعه الشعور بالفراغ إلى الاستقالة على الرغم من إغراء الراتب الذي وصل إلى ثلاثين جنيها ، وكان المبلغ في ذلك الوقت كبيرا جدا. عاد ثروت إلى الفراغ الذي شغله بالقراءة وبكتابة التمثيليات الإذاعية .

بدأ كتابة أولى روايته (ابن عمار) بعد وفاة والده. وكان يسعى من خلال كتابتها إلى تناسي حادث وفاة والده الذي أثر في نفسه كثيرا. وكان ثروت حزيناً أيضاً بسبب فقدان زوجته لأول مولود بعد صبر دام ثلاث سنوات .

وقد نشرت دار المعارف عام ١٩٥٤ روايته (ابن عمار)، فأرسل كتابه إلى كل الصحف وإلى كل النقاد من عرفهم ومن لم يعرفهم ، فلم تظهر كلمة واحدة تشعره بأنّه كتب شيئا . حتّى جاء يوم ذهب فيه كعادته إلى الكاتب الكبير توفيق الحكيم في بترو في الإسكندرية ، ووجده يجلس وحيدا فقد كان الوقت مبكرا ولم يأت أحد من رفاقه . وقد سعد ثروت كثيراً بذلك اللقاء ، فقد أبلغه توفيق الحكيم بأن الحكومة قد قررت تدريس روايته لطلاب السنة الإعدادية ، وقد نُشر هذا الخبر في صحيفة الأخبار اليومية .

نشر بعد ذلك روايته (هارب من الأيام)، وكان هذا في عام ١٩٥٧ ، وقد نال بها جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٥٨. وكانت السنة الأولى التي

تأسّست فيها الجائزة . وقد حصل على موافقة أعضاء لجنة الجائزة بالإجماع برواية أحد أعضاء اللجنة . وكانت قيمة الجائزة آنذاك خمسمائة جنيه . وقد نال معها أيضاً وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى .

وفي عام ١٩٨٣ حصل على جائزة الدولة التقديرية على مجمل أعماله الأدبية ، كما حصل في عام ١٩٩٣ على جائزة مصطفى أمين كأحسن كاتب صحفي في استفتاء أجرته دار أخبار اليوم .

كان ثروت عدوا لليساريين وللشيوعيين والملاحدة والناصريين، وظلّ يهاجم حكم الرئيس الراحل جمال عبد الناصر بالأسلوب الرمزي، ولم يخط انتقادات صريحة باسمه إلاّ بعد وفاة الرئيس عبد الناصر. وواصل انتقاده اللاذع حتى آخر مقال كتبه قبل وفاته . يبدو أن التوجه السياسي لدى ثروت أباظة قد أخذ نصيب الأسد في كتاباته . فكان حريصاً على شن الحملة السياسية التي اعتقد بها ، وتبناها في مقالاته .

كانت الكتابة جزءاً رئيسياً في حياته ؛ لذا لم ينقطع عن كتابة مقاله الأسبوعي في صحيفة الأهرام منذ عام ١٩٧٦ حتى عام ٢٠٠٢ أي قبل وفاته بشهور . كتب في فترات من حياته في مجلات وصحف عدة من بينها "الرسالة" و" الثقافة " و" المقطم " و" المصري ". ومارس النقد الأدبي وهو في سن صغير قبل أن يبلغ العشرين عاما. وقد أهداه الأديب الكبير نجيب محفوظ إحدى رواياته، وكتب في إهدائه " إلى الناقد الأستاذ ثروت أباظة) [١] .

علاقته بعمالقة الأدب العربي

ارتبط ثروت بالأديب نجيب محفوظ بعلاقة طيبة ، فكانت علاقة التلميذ بأستاذه ، وعلاقة الصديق بصديقه؛ لذا لا غرابة أن نرى موقف نجيب محفوظ

---

(١) لقاء مع علي كمونة صديق مقرب من ثروت أباظة وخبير بفكره وكتاباته .

واضحا في عام ١٩٧٠ بإجازته عرض فيلم (شيء من الخوف) حينما كان رئيسا لمجلس إدارة السينما المصرية ، على الرغم من الضجيج السياسي الذي أُثير حول هذه الرواية ، وحول الرموز السياسية التي تناثرت فيها بالنظر إلى العصر الذي وُلدت فيه الرواية وعُرض فيه الفيلم ، وهو عصر الرئيس الراحل جمال عبد الناصر. كان شديد الإعجاب بالكاتبين الكبيرين توفيق الحكيم وإبراهيم عبد القادر المازني. وكان الحكيم موظفاً في وزارة الشئون الاجتماعية حينما كان والده وزيراً لها .

يقول ثروت :" وحين أصبح وزيراً للشئون الاجتماعية كان توفيق بك الحكيم موظفاً في الوزارة . وقد دعاه إلى الغداء في البيت كما دعا الأستاذ إبراهيم عبد القادر المازني . وقد يعجب القارئ أنني لم أتهيب في حياتي إلى هذه السن لقاء أحد لا أستثني من ذلك رؤساء الوزارات . ولكنني تهيبت لقاء العملاقين وخجلت أن أحضر معهما الغداء . واكتفيت بأن نزلت إلى الشارع من الباب الخلفي لمنزلنا بالعباسية ورأيتهما يخرجان من الباب الرئيسي ، وظللت أنظر إلى ظهريهما وهما يغادران البيت مشيا على الأقدام ، توفيق الحكيم يعتمد عصاه والمازني يظلع في خطاه " [١] .

قال له توفيق الحكيم يوما :"أنا معجب برواياتك في الإذاعة جدا . لدرجة أنني حين أقرأ في البرنامج أن لك رواية أمكث في البيت ولا أخرج " [٢] .

وقد توثقت علاقته بتوفيق الحكيم، فكان يلتقي به كثيرا في دار الكتب ، ويجلس معه في ندواته في جروبي بالقاهرة وفي بيترو بالإسكندرية . كما

---

(١) أباظة ، ثروت (ذكريات لا مذكرات) ص ١٠٧.

(٢) المصدر السابق ص ١٠٨.

اتصل ثروت بالدكتور طه حسين ؛ حيث ربطت بينهما علاقة وثيقة ، وقد كتب د/ طه مقالة عن روايته (ثم تشرق الشمس) ونشرت المقالة في مجلة "الهلال" [١].

وكان الكاتب الكبير يوسف رئيسا لتحرير صحيفة الأهرام عام ١٩٧٦ وقد نشر مقالات لثروت، ولم يمنع حرفا واحدا .

الخلاف الفكري والأباظي

اشتدت حدّة الخلاف الفكري بين الأديب ثروت أباظة وابن عمه الكاتب نبيل أباظة . وقد شُغلت الصحافة المصرية بهذا الخلاف الذي نشأ بينهما بسبب الاختلاف في الفكر . ولعل القضية المثارة هنا مهمة ، ولا بد أن نطرحها لأنها تشكل قضية أساسية في فكر ثروت في مرحلة ما في حياته .

يقول نبيل أباظة :" كان ثروت عصبيا وانفعاليا ، ولكنه في نفس الوقت يحمل قلبا طيبا جدا ، فثورته تخمد بسرعة كبيرة . كنت أُشرف على الصفحة الأدبية في مجلة " روز اليوسف " التي تمثل تيارا فكريا معارضا لثروت . وقد بدأ الخلاف الفكري بيننا حينما شعرتُ بأنه يعارض الفكر التجديدي وأدب الحداثة . وكنت أؤمن بأن التعصب للأدب القديم رؤية غير صحيحة ، فالفكر والأدب والثقافة بشكل عام – في نظري – لا تقف أمام التطور . كما لا يمكن أن تُحاط بالجمود . كان ثروت متحفظاً على الحداثة وعلى التطور في فن الكتابة الروائية والقصصية والمسرحية، ولم يكن هذا توجها صحيحا من وجهة نظري؛ من هنا نشأ الخلاف. وقد اشتدت موجة الاختلاف في الرأي ، ووصلت إلى الصحف ، فكنا نردُّ على بعضنا البعض في مقالات منشورة . يكتب ثروت مقالا موجها لي في صحيفة " الأهرام "، وأردُّ عليه في صحيفة " أخبار اليوم " . وقد انتهي الخلاف الفكري إلى علاقة طيبة في جلسة ودّ وحب جمعتنا بفضل الأستاذ

(١) المصدر السابق ص ١١٠.

إبراهيم سعدة . وكان هذا في أوائل الثمانينات . ولكن لا يمنع هذا من أن أقول بأنني أرتبط بعلاقة قوية بثروت ، وأعترف بأنني كنت أحبه وأقدره كثيرا . كان – يرحمه الله – يكتب في جريدة " مايو " التي أدرتُ تحريرها ما بين ١٩٧٩ – ١٩٨٧ . وكنت أخصص زاوية أسبوعية لمقالاته التي يبعثها لي شخصياً . لقد كان الخلاف بيني وبينه فكريا ليس أكثر. مـــا يعجبني فـي شخصية ثروت أنه صريح وواضح، ولا يطعن في الخلف"[١] .

وعلى الرغم من عدم قناعة ثروت بجماعة الإخوان المسلمين إلا أنهم أشادوا به في كتاباتهم ، ومن بين تلك الكتب التي امتدحته كتاب (مذابح الإخوان في سجون ناصر) لمؤلفه جابر رزق، وكتاب (الناصرية في قفص الاتهام) لمؤلفه عبد العال الجابري ، وغيرها من الكتب التي أشادت بدور ثروت أباظة على المستوى السياسي [٢] .

أُشتهِر ثروت بجرأته وبصراحته وربما بعصبيته الممزوجة بطيبة قلبه. وكان شجاعا وصاحب موقف، فعلى الرغم من عدم قناعته بالوفديين إلا أنه لم يهاجمهم. كان يقول :"هؤلاء وطنيون ، وليسوا خونة". كما إنه لم يقف ضد جماعة الإخوان المسلمين في ظلّ حكم الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ؛ لأنه لم يشأ أن يزيد حدّة الصراع القائم بين الحزب الحاكم وبين جماعة الإخوان المسلمين. كان ثروت عنيفا في خصومته ، ولكنه في نفس الوقت شريفا في هذه الخصومة ؛ فلم يكن يهاجم أعداءه في وقت محنتهم " [٣] .

وقد كان نجيب محفوظ رئيس مجلس إدارة مؤسسة السينما عام ١٩٦٩ وقد وافق على إجازة عرض فيلم (شيء من الخوف) ، وقال بأنها رواية

(١) لقاء مع نبيل أباظة رئيس تحرير في دار أخبار اليوم .

(٢) لقاء مع عفاف أباظة .

(٣) لقاء مع عفاف أباظة .

وطنية في حين شكك الكثيرون فيها، وحذروا الرئيس الراحل عبد الناصر بأن عتريس بطل الرواية لم يكن إلا الرئيس نفسه . ولكن الرئيس الراحل استنكر هذا الأمر ، ولم يمنع عرض الفيلم . وظلّ الأديب الكبير نجيب محفوظ صديقا لثروت ، وقد استمرت العلاقة بينهما منذ الأربعينات حتى أيامه الأخيرة قبل وفاته [١] .

كان الكاتب فتحي غانم وهو من أتباع التيار اليساري رئيسا لتحرير مجلة (صباح الخير) ، وقد نشر الرواية في حلقات قبل نشرها في كتاب. وعلى الرغم من الاختلاف الكبير بين ثروت أباظة والكاتب فتحي غانم ، إلا أن ثروت أشاد بفتحي في مقال كتبه في صحيفة الأهرام [٢] .

كان ثروت رجلاً وطنيا يحمل الهمّ الوطني في قلبه، وكانت مصر عشقا كبيرا بالنسبة له؛ لذا كان يكره أعداءها. وكانت الحرية رمزا مهما في كتاباته، وكانت حلما سياسيا ووطنيا واجتماعيا كبيرا. لم يستطع ثروت التخلص منه ، وقد ظهر في معظم قصصه ورواياته.

بدأت رحلته مع المرض عام ١٩٦٧ وهو عام النكسة ، فقد أُصيب بداء السكر بسبب تأثره نفسيا بهزيمة مصر ، ويؤكد هذا الحدث أنه كان منغمسا في كيان وطنه مصر، وكان عاشقا لانتصارات الوطن ، وكارها لأية هزائم وطنية. كان رجلا صريحا ، لا يستطيع قبر صوته ، وإن لم يعجب الآخرين . وإذا كان ثروت معروفا بعنفه وقسوته في الخصومة كان ذات الوقت شريفًا فلم يكن يستغل خصومته في إلحاق الضرر بخصومه .

أُصيب ثروت بجلطة في الشريان التاجي عام ١٩٩٣ ، وقد تُوفي في ١٧ مارس عام ٢٠٠٢م بعد رحلة شاقة مع المرض .

---

(١) لقاء مع عفاف أباظة .

(٢) لقاء مع عفاف أباظة .

وقد قال عنه الأديب نجيب محفوظ بعد سماع خبر وفاته :" أخلاقه ليس لها مثيل، ولن تتكرر ، وإن دوره في الرواية الطويلة يحتاج إلى بحث مطول بعيداً عن المذاهب السياسية " [١] .

رؤى ثروت أباظة الفكرية بين الواقع والمستحيل

كتب ثروت مجموعات قصصية وروايات ومقالات في الصحف والمجلات . وقد نالت الأعمال الروائية اهتماماً كبيراً لدى النقاد ، ومن بينها (هارب من الأيام) في عام ١٩٥٧ ، وهي تصور احتجاجه السياسي في عصر الرئيس المصري الراحل جمال عبد الناصر. وقد نال بها ثروت أباظة – كما أشرنا من قبل – جائزة الدولة التشجيعية في الأدب عام ١٩٥٩، وكانت أول سنة تتأسس فيها هذه الجائزة .

وفي عام ١٩٥٩ نشر ثروت روايته (قصر على النيل) وتُصور الرواية الحياة السياسية والاجتماعية في مصر من أوائل القرن العشرين حتى أواخر الأربعينات. أما الرواية (ثم تشرق الشمس) التي نُشرت عام ١٩٥٩ ، ففيها يُصور ثروت الحياة السياسية والاجتماعية في مصر في الحرب العالمية الثانية، فنحن نلتقي بالشباب الوطنيين الذين يقفون ضد الاستعمار .

وتأتي رواية (لقاء هناك) عام ١٩٦١ لتقف في وجه الملاحدة ، وتوحد الأديان في ظلّ الذوبان في مفهوم الوطن الواحد. أما رواية (شيء من الخوف) التي نُشرت عام ١٩٦٧ فهي من أجمل الروايات التي كتبها ثروت أباظة، وقد نال شهرة واسعة على مستوى العالم العربي من خلالها.

توارت رواياته وراء الرموز التي تُغلف بعض القضايا السياسية المكبوتة في أعماقه، وكانت هذه الرمزية ستاراً للتخفي عن عيون الرقابة. كما أنها وسيلة للتعبير عن الحالات النفسية المركبة العميقة للشخصيات المحورية.

---

(١) أباظة ، عفاف (زوجي ثروت أباظة) ص ١٢٧.

لقد وقع اختياري في هذه الدراسة على روايتين مهمتين في مسيرة ثروت أباظة الروائية : الأولى رواية (لقاء هناك) والثانية رواية (شيء من الخوف). وقد لمستُ في الروايتين كثافة فكرية على مستوى الطرح المضموني، وعلى مستوى الشخصيات المحورية في علاقتها مع ذاتها ومع الآخرين. لمستُ أيضا دقة في المعالجة الفنية للشخصيات والعقد الموجودة .

ولا نستثني أعماله الأخرى؛ إذ إنّ مجمل أعماله القصصية والروائية تتشكّل من ذلك الخلق النفسي الصلب الذي يخدم النسق القصصي . فثروت يخلق تفاعلا قويا بين القارئ والقصة والرواية من خلال الرسم التصويري الدقيق للشخصيات القائم على التكثيف الوصفي والبعيد عن الاستطراد . كما أنه اهتم برصد ذبذبات الصراع الذي ينشأ بين الشخصيات .

نحن نقف أمام أعمال أدبية تقوم على عناصر قصصية حيوية تعتمد على التركيز في السّرد القصصي والروائي وعلى الحبكة المتقنة التي تخلق التوتر في نفوس القراء ، وتأسرهم بمجرد الانغماس في القراءة ، وتحثهم على التفكير الخلّاق. لا شكّ أن قصص ثروت أباظة ورواياته تُمثل انعكاسا لنفسيته ولرؤاه الفكرية والسياسية في الحياة ، وهي أيضا تقع في دائرة الهموم الجماعية التي يلتقطها ثروت من الناس ومن واقع الحياة. ويمكننا من خلالها التقاط فكر ثروت أباظة ونفسيته. وقد تناول فيها قضايا عدّة على رأسها قضية الحرية التي عشقها، وتغنى بها. كانت الحرية حلما كبيرا ظلّل معظم كتاباته .

لقد أشرنا في موضع سابق إلى تميّز شخصية ثروت أباظة بالمواجهة الجريئة لخصومه ، ومن بين التيارات التي سيطرت على الأجواء الفكرية في مصر في الخمسينات والستينات تيار الملاحدة الذي واجهه ثروت بقوة من خلال كتاباته .

الوحدة الوطنية ... الفكر الإلحادي ورواية (لقاء هناك)

كانت رواية (لقاء هناك) والتي مُثلت في فيلم سينمائي فيما بعد من أبرز الروايات التي أشار فيها ثروت أباظة بوضوح إلى قضية الإلحاد في مصر. وإن كانت الرواية ترتدي الثوب الاجتماعي إلا إنها تتناول موضوع التسامح الديني الذي شكّل همّا سياسيًا أيضاً .

دعا ثروت إلى مزج قطاعات الشعب المصري دون النظر إلى الاختلافات في الأديان، وإلى ضرورة التآخي بين المسلمين والأقباط في مصر، فالوحدة الوطنية في نظره لا تُمزّقها الأديان .

وقد هاجم فيها ثروت بشكل غير مباشر الفكر الإلحادي. " والواقع أن إنكار وجود الله ليس فكرة حديثة، فقد سبق إلى هذا الإنكار فلاسفة القرن الثامن عشر في فرنسا مثل فولتير وغيره ، ولكنهم في ذلك القرن بالرغم من عدم إيمانهم بوجود الله – كانوا يرون فيه خرافة نافعة، حتى قال فولتير: إنه لو لم يكن الله موجودا لوجب على البشر أن يخترعوه. ذلك باعتبار أن وجوده يعد منبعًا لعدة مبادئ ضرورية لحياة الفرد والمجتمع" [١] .

نلتقي في الرواية بعباس طالب كلية الهندسة الذي ينحدر من أسرة مسلمة محافظة، ولكنّه يبدأ بالانسلاخ من العقيدة الإسلامية. يعتقد عباس بالحرية في مفهومها اللامحدود، والتي تدخل في مفهوم التحرّر من عبودية فكرة وجود الخالق. ويجرّه التفكير العلمي إلى الدخول في طور الإلحاد ، فيتحرر من العبادات الإسلامية ، فيترك الصلاة والصيام ، ويردّد بأنه غير مقتنع بالصلاة وغير مقتنع بوجود الله .

---

(١) مندور، محمد (الأدب ومذاهبه) ص ١٥٢.

وفي المقابل نلتقي بسلطان والد عباس ، وهو رجل ملتزم ومحافظ على أداء الصلوات في المسجد . يتضايق سلطان من ابنه عباس الذي أصبح في نظره منحلا عن العقيدة ، ومتثاقلا في أداء الصلوات .

يحاول عباس الامتثال لنصائح والده ، ولكنه لا يستطيع ؛ لأنه يعيش حالة تبدل في تفكيره في خطوة جريئة نحو الإلحاد وإنكار وجود الخالق. وقد شعر والده بحالة التحول التي يمرُ بها فبدأ يؤنبه، وكان يضربه أحيانا خاصة حينما يهمل الصلاة .

يرى عباس والده منافقا، ويرى بأن حرصه على أداء الصلاة من أجل الناس فقط. كان يذهب مع والده إلى صلاة الجمعة متثاقلا وكارها لأدائها، ولكن بذهابه المسجد يتخلص من تأنيب والده وغضبه، وكان يشعر بالملل في الخطبة، ويحاول أن ينشغل عن سماع الخطبة بأفكار أخرى ؛ لأنه لم يكن مؤمنا بما يسمع، فهو يرى أن الكون يجري وفق نظريات علمية ، وليس لوجود خالق يُنظمه كما يرى الناس . أراد عباس أن يقفز خلال الزمن ، ويتحدى الدين الذي يمثل في رأيه رجعية وعبودية لعقل الإنسان .

وهكذا كان عباس يغيب في عالم آخر يبتعد به عن أجواء المسجد. إنّه عالم الاختراعات العلمية ، وعالم الارتحال إلى الفضاء. لقد أحبَّ أن يكون حُراً، وكان يحلم بكسر التقاليد والقيود ، ولكنّه شعر بالضيق لأنّ حريته مقيدة في كلّ شيء حتى في قصّة حبه لابنة الجيران إيفون.

يناقش عباس صديقه شعبان حول موضوع الحرية . وكان شعبان شابا يعيش على هامش الحياة ، ويحمل مجموعة من المتناقضات ، فهو يصلي ويشرب الخمر في نفس الوقت ، وكان أحيانا يذهب إلى الصلاة ، وفي فمه طعم الخمر .

ينتقد عباس شعبان ويراه دمية تتحرك بسيطرة المجتمع والخمر ، فهو يشرب ويُصلّي ، ويشعر بالاطمئنان حينما يُصلي ، ولكنه يلجأ إلى الخمر كوسيلة للهروب من واقع مرير ؛ لذا فهو يمنح نفسه الحرية بشربه الخمر. ولا عجب أن يحث شعبان صديقه عباس على شرب الخمر ليشعر بالحرية التي يتمناها .

يتحول شعبان إلى التوبة وإلى الاستقرار النفسي بالإقلاع عن الشرب والمواظبة على الصلاة . ولكن عباس يرفض الاستماع إلى نصائحه ، ويعلن قراراً جريئا من نوعه. يعلن رفضه لأداء الصلاة، ويكتسب قوة خاصة يتحدّى بها رغبة والده ؛ لأنّه أصبح مؤمنا بالعلم وبالطبيعة وبالإنسان فقط .

يأتي عباس يوما إلى البيت بعد انتهاء صلاة الجمعة دون أن يُصلّيها ، وحينما يبدأ والده بتوبيخه يعلن ثورته على والده ، ويطالبه بأن يستخدم طاقاته العقلية بالتفكير بدلا من عبودية التقاليد التي يأسر بها نفسها.

يصرُ عباس على رأيه في الحرية التي هي أهم شيء في الوجود ، وأنه سيصلي حينما يريد أن يفعل ذلك، وليس بأمر من والده، الذي أتى رد فعله بشكل عنيف حيث يغضب ويضربه ، ويطرده من البيت .

" وقام الشيخ سلطان إلى عصاه وانهال على فتاه في عنف مغيظ ، ولكنه رأى عجبا . كان الفتى إذا ما تعرض للعصا راح يذود عن نفسه بذراعيه ويتوسل إلى الكراسي والأثاث أن يحميه ، ولكن عباس في هذه المرة ظل واقفا مكانه لم يتحرك وترك العصا تنزل على كل مكان فيه ، وكأنما هي تضرب شيئا لا أثر فيه من الحياة . وانتبه الشيخ إلى جمود عباس فجمدت العصا في يده.. يحملق في عباس حائرا بين الدهشة والغيظ . وعباس جموده لا يزال .

وقال الشيخ سلطان في ثورة مشوبة بالدهشة :

– اخرج ... اخرج ولا ترني وجهك ... اخرج يا كافر ... اخرج ... اخرج .

وظلّ يكرر الكلمة . لم يسكت عنها حتى بعد أن غادر عباس الحجرة وأغلق الباب من خلفه " [١] .

يرى عباس أنه وجد نفسه وحريته بالإلحاد،وأنه أصبح يشعر بالاستقرار حينما وصل إلى المرحلة التي كان يبحث عنها . أصبح لا يخاف وأصبح مسئولا عن نفسه .

وعلى الرغم من صعوبة الموقف الذي مرَّ به إلا أنه يشعر بالراحة أخيرا والتي رأى فيه نور الحرية". وخرج عباس من البيت وقد أحسَّ أنه خفيف، يكاد يشعر أنه على غير صلة بالأرض ، ويكاد يظن أنه تخلص من الجسد . فروحه أثيرية مهمومة بلا حدود ، فما هي من ذلك الجسد المادي في شيء ... حر ... حر ... لا يحس بألم العصا ، بل يحس فقط أنه حر . استطاع أن يقول ما يريد ، ولا يشك في أنه يستطيع أن يفعل ما يريد ... ما يريده هو لا ما يريده له أبوه .. سيذهب حيث يحلو له أن يذهب ، لا في الفجر ، ولا صلاة في يوم الجمعة ، ولا صلاة على الإطلاق . وإنه ليعجب كيف تأخر إلى اليوم ليعلن لأبيه عن حقيقة مشاعره ؟ كيف استطاع أن يخادع نفسه ويخادع أباه طوال هذه الفترة .. سنة ونصف سنة .. منذ أول يوم دخل كلية الهندسة .. منذ ذلك الحين أصبح واثقا أن لا يؤمن بالله ... ولا يؤمن بغير الإنسان ... والإنسان وحده هو الحقيقة الثابتة في الوجود " [٢] .

يذهب عباس إلى ابنة الجيران إيفون مرقص، وهي من أسرة قبطية، مؤمنة بأن الدين محبة ، كما أنها مؤمنة بحبها لعباس ، وتعيش على حلم الزواج منه.

---

(١) أباظة ، ثروت (لقاء هناك) ص ٧٨-٧٩.

(٢) المصدر السابق ص ٨١-٨٢.

يرتبط والدها مرقص بوالد عباس بعلاقة صداقة حميمة ، أما مريم والدة إيفون فهي سيدة متشددة في الدين، وتحث ابنتها دائما على الالتزام بالطقوس الدينية . يؤكد عباس لإيفون أنه يريد الزواج منها ، وأن الاختلافات الدينية لن تقف عائقا أمام حبهما .

حينما يكتشف والدها علاقة الحب التي تربط ابنته بعباس ، وحينما يكتشف وجود عباس في حجرة ابنته – يغضب ويطرده ، ويعترض على هذا الحب ؛ فزولجها من عباس يعني خروجها عن الملة ، ويطلب من والد عباس أن يبعد ابنه عنها .

يضرب سلطان ابنه مرة ثانية ؛ حينما يعرف من مرقص أن ابنه قد دخل بيت صديقه خلسة. يشتد الغضب فينعت سلطان ابنه عباس بالكافر والملعون. تخرج إيفون من البيت وتعمل وتذهب إلى عباس وتسأله الزواج منها، ولكنها لا تجد منه استجابة ، فتشعر ببطلان كلامه ، وعدم قدرته على تنفيذ ما ردّده من شعارات الحرية والحب الذي لا يقيم وزنا للحواجز .. لقد أصبح تفكيره محصورا في مستقبله ودراسته . وقد تحَول حبّه لإيفون إلى حالة عقلية ترفض هذا الزواج حينما تأتيه إيفون شخصيا . ترجع إيفون في نهاية المطاف إلى أحضان الكنيسة وإلى أحضان بيتها .

نلتقي بشخصية ليلى ابنة خالة عباس الطالبة الجامعية التي تدرس الفلسفة، وتفكر بمنطقية ، وتبحث عن الحقيقة، والتي تؤمن بأن الشعور بالضياع يأتي حينما يكون الإنسان بلا دين. تلتقي ليلى بعباس فكريا ، ويحدث بينهما انسجام من نوع خاص ، وكانت ليلى تحب عباس حبا حقيقيا ، ولكنها لم تعلن له عن ذلك. تمتص ليلى همومه، وتستمع إلى مشاكله. وكان حينما يتضايق يزورها ويشكو إليها. وكانت تقف إلى جانبه، وتسانده نفسيا ، ولكنها في نفس الوقت تقف ضد فكره الإلحادي، وتناقشه في إنكاره لوجود الخالق، وإيمانه بالطبيعة والعلم والإنسان .

كانت ليلى شط الأمان الذي وجد فيه عباس ضالته . كانت مهدئا نفسيا لحالة الضيق التي تنتابه كثيرا . يقرر عباس الزواج منها ؛ بناءً على علاقة قائمة على التقدير والاحترام وليس على الحب. فتقبل به زوجا لها، وتحاول أن تقنعه بوجود الله ، وتحاول إخراجه من مرحلة التيه والضياع التي لا يشعر فيها بالاستقرار النفسي، وتحاول ترسيخ فكرة وجود الخالق بدلا من وجود الطبيعة .

توصي ليلى عباس بطفلها الذي ستلده ؛ خاصة بعدما علمت من الطبيب بأن حالتها الصحية حرجة . كانت تشعر بدنو أجلها في مراحل الحمل الأخيرة ، لذا كانت توصيه بألاّ يؤثر على تفكير ابنه ، فهي تريده أن يكون مؤمنا مثلها ، وأن يعلمه الدين ، في حين يصرُ عباس على منحه حريته .

وفي لحظة الموت التي تهدد زوجته ليلى أثناء ولادة طفله ، يلتفت عباس إلى صوت الحق ، ويسأل الله أن ينجيها في خطوة تحولية في فكره ، فقد اكتشف أن العلم والطب والمخترعات لم يمنعوا الموت من الوصول إليها .

" ونظر إلى الطبيب نظرة داهشة، ثم استسلم له وخرج ، ولكنه ظل ملاصقا لباب الغرفة يتحسسه في خوف والدموع تملأ عينيه. وفجأة وجد نفسه يقول بلا وعي :

– يا رب ..

وأحسّ أنه وجد ما يريد أن يتعلّق به :

– يا رب ... يا رب ...

وظلّ يقولها ... ولا يقول شيئا غيرها ... يا رب .. يا رب .. " [1] .

مما لا شك فيه أن رواية (لقاء هناك) تحمل دعوة ثروت أباظة إلى التسامح بين الأديان، ونبذ روح الفرقة بين الطوائف الدينية . فالحب – في نظره

(١) المصدر السابق ص ٢١٦.

– جمع بين قلب عباس المسلم وقلب إيفون المسيحية ، ولم يفصل بينهما حاجز الأديان .

إن الحب في رأيه قادر على توحيد القلوب، وقادر على خلق التقارب بين الفكر المتناقض، فالتقارب يولد التجانس الفكري.

ويؤكد أباظة في روايته أيضا على بطلان الفكر الإلحادي، ويبدي اعتراضه على هذه العقلية الضيقة التي تروج للانحلال من العقيدة. فعلى الرغم من قناعته بالحرية، إلا أنه في نفس الوقت مؤمن بحدود هذه الحرية التي لا تتجاوز حدودها الطبيعية. فالاستقرار النفسي يأتي بالحب وبالإيمان بالله. والحرية – في نظره – لا تكون بالتحرر من الإيمان، وإنما تكون بالاستقرار النفسي الذي يحققه الإيمان بالله. هكذا كان ثروت أباظة ممثلا لاتجاه عربي إسلامي محافظ.

كتب ثروت أباظة مقالا في صحيفة الأهرام عام ١٩٧٦ يقول فيه : " الإنسان بطبيعته يجب أن يؤمن .. لأن الإيمان في ذاته ضرورة الحياة . ولقد رأينا الملحدين .. فهم جازعون هالعون إن مستهم مصيبة غادوا إلى إيمان مفزع غير مطمئن " [1] .

الحرية ... الحلم الكبير ورواية (شيء من الخوف)

لقد أثارت رواية (شيء من الخوف) اهتمام الكثيرين ؛ لأنها قصلت عملا إبداعيا رائعا، جسّد فيه ثروت نزعته الثورية التي تعانق الحرية، وترفض الاستبداد والظلم. نشر ثروت هذه الرواية في حلقات في مجلة "صباح الخير" عام ١٩٦٦، ثم صدرت في كتاب عام ١٩٦٧. وقد مُثلت في فيلم سينمائي عام

---

(١) مقال بعنوان مصطفى محمود (بين الدين والعلم) صحيفة الأهرام العدد ٣٢٦٨٣ في ٤ يونيو ١٩٧٦ ، انظر كتاب (خواطر ثروت أباظة) ص ٩٠ .

١٩٧٠. ودارت حول الفيلم ضجة إعلامية وشعبية كبيرة ؛بسبب التداعيات السياسية التي تدخل الرواية في نفقها. وكان الأديب نجيب محفوظ رئيس مجلس إدارة مؤسسة السينما المصرية ، وكتب تقريره عن الفيلم في جملة واحدة قال فيها: "الرواية وطنية وتفوقه أيضا عن طل الفيلم ، ولكنه أوقفها لأسباب سياسية"(١).

يقول ثروت : وكتبت رواية "شيء من الخوف" معتمدا على القاعدة الشرعية حتى إذا فرغت منها وكتبت على الآلة الكاتبة فكرت أن أجعل نجيب محفوظ يقرؤها قبل أن تُنشر. وبينما أنا أفكر في هذا التقيت بالروائي الكبير والصديق الأصيل فتحي غانم في لجنة القصة بالمجلس الأعلى . وكان في ذلك الحين رئيس مجلس إدارة "روز اليوسف" و"صباح الخير" طبعا. فرأيت أن أعرض فكرة أن تنشر "صباح الخير" روايتي الجديدة ، فرحب الرجل ترحيبا شديدا. وحين فرغ نجيب محفوظ من قراءته طالعني برأيه أن الرواية شديدة الوضوح ، وقال :

- لا أدري إن كنت رأيتها كذلك ؛ لأنك أخبرتني عن مضمونها أم أنني أنا استنتجت هذا . لماذا قلت لي مضمونها ؟

ضحكت ، وقلت:

- وماذا تراني كنت أفعل وفكرة الرواية خطرت لي وأنا سائر معك .

فقال :

- ربنا يستر .

وبعد أيام قليلة كلمت فتحي واتفقت معه أن أمر عليه في مكتبه . وهناك قال لي كلمة فيها كثير من المجاملة والتحية :

---

(١) لقاء مع علي كمونة.

- إذا جاءتني مقالة من طه حسين فأنا أُرسل بها إلى المطبعة فورا وكذلك حين تجيئني رواية لك، فإني أصنع نفس الصنيع. لقد أرسلت الرواية إلى المطبعة"[1].

وقد كان لهذا الترحيب والتقدير الذي وجده من فتحي غانم لموهبته في الكتابة القصصية تأثير بالغ في نفس ثروت ، كما كان دافعا له لمواصلة الكتابة. فالاختلاف في الرأي بينه وبين فتحي غانم لم يقف عائقا في الاعتراف بموهبة ثروت ، ولم يقف حجر عثرة في نشر روايته .

عتريس وفؤادة والرمز الخالد

تعكس روايته (شيء من الخوف) قضية مهمة تتجسد في الحرية المغتصبة التي يحلم بها الإنسان في عصر الظلم والطغيان . فنحن نقابل شخصيتين محوريتين هما عتريس وفؤادة . ونجد أنفسنا أمام نهر الحب والخير والعطاء المتدفق من قلب فؤادة في مقابل عناكب الشر والبطش والظلم التي يلتحف بها عتريس والتي تقتفي أثر الناس ، وتسلبهم أمنهم واستقرارهم النفسي . نشعر بأننا أمام قضية إنسانية أزلية تتمثل في الصراع بين الخير والشر ، وبين القمع والحرية .. فالشر يحاول دائما أن يطمس الخير ، ولكنه لا ينجح في نهاية الأمر ؛ لأن الخير هو الحقيقة التي لا يمكن أن يُخفيها أحد .

تُمثّل الرواية صرخة ثروت أباظة في وجه الظلم ، فالحياة تتحول – في رأيه – إلى فوضى حينما تسود شريعة الغاب ، وتغيب شريعة القانون والعدل. إنه الرفض الواضح للقوة التي تتعقّب الضعيف مستخدمة لغة العنف والدم.

إن الدكتاتورية تصرخ بصوت عتريس الشرير الذي يشلّ أصوات الناس، ويسلبهم حرياتهم ، ويغتصب حقوقهم . إنه الصوت الشاذ الذي يقف في وجه العدالة والحق ، ويفرض الهيمنة والقوة والرعب .

---

(١) أباظة ، ثروت (ذكريات لا مذكرات) ص ٩٨- ٩٩.

وينطلق صوت فؤادة – في زحمة الخوف – معلنة شجاعتها في مواجهة الظلم وعدم خضوعها للاستسلام والخوف. وقد لا يكون سلاح الحق متكافئا مع سلاح الدكتاتورية ، لكن المعركة في النهاية تنتهي بسحق الباطل المتمثل في دكتاتورية عتريس.

نرى في المقابل صوت الضعف الهامس في الخفاء الذي يستسلم للخوف، فلا يقوى على المواجهة مما يجعل صوت الباطل يعلو لفترة . ولكن تنتهي القضية بالثورة التي تستيقظ بعد رقاد طويل . تبدأ الانتفاضة على الظلم والطغيان بجرأة فؤادة التي تعلن عدم الخضوع لمنطق الخوف والخنوع ، حينما تواجه عتريس ببطلان زواجه منها.

ويأتي الشيخ إبراهيم الخطوة الثانية التي ولّدت الثورة الشعبية. ويمثل الشيخ إبراهيم صوت الدين. يكتب على الحائط " زواج عتريس من فؤادة باطل " ويدون اسمه معلنا عدم خوفه من عتريس. وهكذا لم ينجح عتريس في قبر صوت الحق على الرغم من قتله لابنه محمود في ليلة زفافه.

لقد نجح ثروت في تجسيد صورة الشر في شخصية عتريس، هذا الرجل المتسلط القمعي الذي يلجأ إلى قوة السلاح والعنف والإرهاب ، فهو يسيطر على قرية الدهاشنة ، وينهب ويسلب ويدير عصابة مكونة من المجرمين الذين يستبيحون كل الأشياء.

كان منطق عتريس هو القضاء على صوت الرفض في القرية ، فمن يخالف أوامره يُقتل أو تُحرق داره أو يُغرق زرعه أو تُقتل ماشيته. كان الكل مجبرا على الصمت والخضوع في ظل الضعف في مواجهة قوته وبطشه وقسوته .

ولعلّ النظام النفسي الذي يطغى على شخصية عتريس هو الظل الذي سيطر عليه ، " وهو يمثل الجانب الحيواني من طبيعة الإنسان، وهو بوصفه

نمطا أوليا مسئول عن مفهوم الخطيئة الأولى لدى الإنسان ، وعندما يسقطه إلى الخارج يصبح الشيطان أو العدو. وهو مسئول كذلك عن ظهور الشعور ، وعن السلوك السار وغير السار، وعن الأفكار والمشاعر والأفعال المنبوذة اجتماعيا، وقد يعمل القناع على إخفائها بعيدا عن أنظار العامة الآخرين أو تكبت في اللاشعور " [١] .

كان شيئا آخر، وأصبح رجلا شريرا يمتهن بث الرعب في نفوس أهل القرية : " .. وهو بنفسه عتريس الذي كان يمرُّ بمجامع القرية فيسخر ويضحك ويجري خائفا، فلا يعدو على هذه الابتسامة السانجة المنشرحة فتظل على شفتيه .. لم تقض الأيام على عتريس هذا الذي يحب الضحك الساذج .. ها هو ذا في المرآة اليمنى ... هناك في الجانب البعيد إني أعرفه ولا أكاد أعرفه .. أنه أنا .. وأين منه أنا .. إلى جانبه ذلك الفتى الذي كان يخرج مع جده في سهرات الليل المحفوفة بالمخاطر .. وكان يخاف ، ولكن جدّه ما زال به حتى أمات الخوف في نفسه .. أصبح لا يخاف .. ألا أخاف .. لا يبدو مني الخوف ، ولكن ألا أخاف .. المهم ألا يبدو مني الخوف .. وأصبحت أخرج على رأس الرجال ويظلُ جدي في البيت وأصبحت ذلك العتريس ... هل أنا كما يصفون .. أنا هنا في هذه المرآة ماذا أبدو – هل أعرف هذا الذي يبدو لي أم أنا لا أعرفه .. أما هذا الذي يليه في الصورة فيخيل لي أني أعرفه .. أو أنا أحب أن أعرفه .. ذلك الشاب الذي يحب الصوت الجميل والشكل الجميل والمرح .. ذلك الشاب الذي يولع بالجمال أينما يكن هذا الجمال .. أحب الصوت الحلو الذي يتغنى به المغنى كأنه صلة السماء بالأرض .. وما لي بهذه السماء؟.. هذا الشاب يحب السماء .. ويحب فؤادة .. لأن فؤادة هي الجمال .. أشبه ما تكون بعروس أرسلتها الجنة إلى الأرض لتغري الناس أن يصلوا ويزكوا ويمتنعوا عن .. عن ماذا .. " [٢] .

---

(١) شقير ، زينب محمود (الشخصية السوية والمضطربة) ص ٦٠.

(٢) أباظة ، ثروت (شيء من الخوف) ص ٥٩-٦٠.

أصبح الكل يخاف من عتريس رمز الشر والحقد والانتقام والعنف ، عدا فؤادة التي ظلّت على شجاعتها وصمودها في وجه الهيمنة التي يخشاها الرجال. فؤادة ابنة حافظ ، الشجاعة والعنيدة التي لا تخاف من عتريس.

"هائمة فؤادة في معاني الحب وفي ألوانه، تحب الحب بكل نأمة من كيانها ، وكل نبضة من قلبها ، وكل مسرى في دمائها، وكل عرق من أعراقها، تمثل لها الحب جميعا في كل صلة من صلاتها، فهي تحب أمها وتعجب بها أحيانا ولا تعجب بها أحيانا أخرى، ولكنها تحبها، وهي تحب أباها وتعجب به أحيانا حين يحنو عليها ويعطف على أمها، ولكنها لا تعجب به حين يخاف من عتريس ومن عبد الصادق ، ثم تظل مع ذلك تحب أباها . وهي تحب الله ولا تناقش من شئونه شيئا ، وإنما هي تحبه ولا تحاول أن تعلل هذا الحب أو تتعمق أسبابه أو منابعه " [1] .

أما حافظ فهو شخصية ضعيفة لم يستطع الصمود في وجه رغبة عتريس في الزواج من فؤادة . يأتيه عتريس يوما، ويطلب يد فؤادة، وحين حاول إظهار تردده في تقبل الطلب، ردد عتريس عبارات قاسية قال فيها :

" يظهر أنك لا تتبين الأمر على حقيقته .. أنا عتريس.. عتريس .. أتفهم وأطلب منك ابنتك فؤادة لأتزوجها .. أتريد أن أضع لك الأمر بصورة أخرى .. عتريس حين يريد لابد أن يصل إلى ما يريد .. أنت عندك أرض .. وفي الأرض قطن الآن وأرز وأحيانا يكون في الأرض قمح .. وعندك ساقية .. وعندك بهائم .. وعندك أيضا – عند اللزوم – ابنتك فؤادة نفسها وأنا عتريس .. لعل الأمور واضحة في ذهنك الآن " [2] .

---

(١) المصدر السابق ص ٣٤.

(٢) المصدر السابق ص ٨١.

يُحدّدُ عتريس يوم الخميس ليكون موعد عقد القران ، فيضطر حافظ للتحايل على الشيخ عبد التواب وهنداوي وبسيوني بادعاء دعوتهم على العشاء دون أن يخبرهم بالموضوع وذلك لعقد قران ابنته من عتريس . وبسبب خوفه يدّعي حافظ موافقة فؤادة على الزواج ، فتذهب رُغما عنها إلى بيت الزوجية المبني على زواج باطل. " وحين بلغوا البيت، وخلت الحجرة بفؤادة وعتريس اتخذت فؤادة مكانها على أريكة لاحظت أنها مغطاة بحرير جديد ، وسكتت كأن ما هي فيه لا يعنيها . اتخذ عتريس مكانه على الأريكة جاعلا وجهه لها .

- لو تريدين أي أمل كبير أحققه بجلوسك هذا .. لقد عشت عمري كلّه أحلم بك جالسة معي .. لا تدرين كم أحبك ، ولا تدرين أي سعادة وهناء سأقدمه إليك. لو تدرين ؟!!

لقد عشتُ عمري كلّه وأمنيتي الكبرى هي أن أتزوج بك . منذ أنا طفل صغير .. كنت أتمنى أن أكون صديقك وشبّ معي الحب وكبر وطغى على كلّ أمنياتي ، حتى لقد كنتُ أحب أن أتمتع به أمنية كبرى وأصبر وأتمتع بالصبر .. واليوم تحقق الحلم .

وفي هدوء قالت فؤادة :

- بل لم يتحقق شيء " [1] .

وانتهت القصة بلحظة التنوير "وحملت فاطمة فؤادة بين ذراعيها وانفسح الطريق أمامها خرجت ونكس عتريس رأسه في استسلام ، وحين رفع بصره لينظر الطريق الذي سارت فيه فاطمة بفؤادة وجد الطريق وقد أغفلته العيون مرة أخرى " [2] .

---

(١) المصدر السابق ص ١١٢-١١٣.

(٢) المصدر السابق ص ١٤٧.

ويظهر صوت الحق والجرأة التي تصرخ في وجه الطغيان ، إنه الشيخ إبراهيم الذي يحبه أهل القرية ، كان يشيد بشجاعة فؤادة التي تتحدى قوة عتريس ، يرفض الصمت حينما يعرف أن والدها قد خالف الشرع بتزويجها لعتريس بدون موافقتها ، فيطلب من أم فؤادة أن تخبر عتريس بأن العقد باطل وأن فؤادة ليست زوجته . ويملك الشيخ إبراهيم الشجاعة بإعلان بطلان زواج عتريس من فؤادة . وعلى الرغم من مقتل ابنه محمود على يد عصابة عتريس إلا أنه لا يكف عن ترديد عبارة " زواج عتريس من فؤادة باطل " .

يرى الشيخ إبراهيم أن حقوق البشر يمكن التغاضي عنها ، لكن حق الله يجب أن يؤخذ ؛ لذلك يصر على موقفه من بطلان زواج عتريس من فؤادة .

وهكذا كان القمع مثيرا نفسيا تسبّب في نهاية الأمر في اشتعال الثورة ، ولعل هذا القمع الذي لم يغب عن ذهن ثروت أباظة جعله يُكثّف الصورة القصصية والروائية لمفهوم القمع في صورة مختلفة. وهو موضوع جوهري في عالمنا العربي السياسي ، " فالقمع حولنا في كلّ مكان ، تتعدد أسبابه وتتنوع تجلياته وأشكاله ، وتتكاثر أساليبه ، كالعنف الذي يسري في هواء " مدن الملح " فتنجذب إليه الرواية العربية كما ينجذب الغريم إلى غريمه ، وتشير إليه كما تشير النتيجة إلى سبب من أهم أسبابها ، وذلك في سياق من الدوافع التي تولدت عنها المئات والمئات من الروايات العربية العاصرة التي تقول لنا : إن زمن الرواية يوجد حين يغدو التمرد على الأنساق المغلقة بداية انهيار هذه الأنساق ، وحين يواجه الوعي الإبداعي ما يعوق تقدمه، وحين تتولد رغبة التحرر عارمة، وتتأصل إمكانات التحديث فارضة وجودها ، وينبثق حلم العقل بمدائن المستقبل الخالية من القمع . بعبارة أخرى ، إن زمن الرواية العربية هو زمن الاستنارة التي تعني أولوية العقل في إدراك المعرفة، وتقبل منطق العلم في تحديث العالم، وتحرير الفكر الذي يضع كل شيء موضع المساءلة ، بادئا من نفسه في سعيه

إلى طرح الأسئلة الجذرية التي تسهم في انتقال المجتمع من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية ، ومن وهاد التخلف إلى ذرى التقدم " [1] .

الشخصيات والصراع في روايتي(لقاء هناك) و(شيء من الخوف)

يمكننا رصد دقة الوصف النفسي للشخصيات المحورية في روايات ثروت أباظة بشكل عام . كما أننا نلتقط الذكاء الخاص الذي يتمتع به ثروت في تجسيد الصراع الذاتي الذي تعيشه الشخصية ، والصراع العام القائم بين الشخصيات . ونلحظ هذا الإتقان الإبداعي في التصوير الدقيق الذي يتميز به الأسلوب القصصي والروائي لثروت أباظة .

ونبدأ بالشخصيات وهي العنصر الجوهري والفعال في النسيج القصصي والروائي، وبصفة خاصة الشخصيات المحورية النامية التي تظهر في اتجاهات القصة والرواية بشكل واضح. وللوصول إلى تحليل الرواية بشكل دقيق فإنه لابد لنا من التقاط الشخصيات المحورية ، ومحاولة كشف أبعادها النفسية والوجدانية والفكرية والسلوكية .

وتخضع الشخصيات في ظلّ هذه الدراسة إلى عدة نظريات ذات رؤى متعددة من بينها نظرية موراي الذي يرى أن تحليل الرواية شكلا ومضمونا يقوم على تفهم الموضوع الذي ينطلق في زاويتين : الأولى التحليل الشكلي والثانية التحليل المضموني .

وينصرف اهتمامنا إلى التحليل المضموني ؛ لأنه يشير إلى الموضوعات الرئيسية الغالبة في الروايات . ويكون الموضوع عادة متمحورا في جملة الأحداث الأساسية التي تدور حولها الرواية . ويتشكل فيه التكوين الديناميي أو ما نسميه الحبكة للقصة التي ينطلق فيها الأبطال بكل أبعادهم وحاجاتهم النفسية

---

(١) عصفور ، جابر (زمن الرواية) ص ١٤-١٥.

والوجدانية ، ومحاطين بالضغوط التي يتعرضون لها ، والمواقف التي يتخذونها تجاهها .

ويعتقد موراي أن الفهم المناسب للسلوك يحتم على الناقد أن يكون على دراية كاملة وتفصيلية بالحالات الفردية [١] .

وإذا انتقلنا إلى موضوع الصراع ، فإنه لابد أن نوضح أنواع الصراع ، والذي تقع أحد عناصره في دائرة شعورنا ، بحيث إننا ندرك المشكلة التي يدور حولها ذلك الصراع ، وندرك طرفي الصراع . إن هذا الصراع لا يتسبب عنه أي كبت أو عزل أفكار أو ميول أو رغبات من الشعور إلى اللاشعور. " أما النوع الثاني فيحدث في مستوى لاشعوري ، فكثيرا ما يجد نفسه نهب حاجات ونزعات لا تسمح له ظروفه الاجتماعية بتحقيقها. وحينئذ تكبت هذه الحاجات دون شعور منه وترسب في اللاشعور. ولا تبقى فيه خاملة ن بل تظل في حركة ونشاط لأنها لم تتحقق ، فهي دائما تبحث لها عن منفذ تخرج منه ، إلا أن النفس الشعورية تقف في أغلب الحالات حائلا بينها وبين تحقيق رغباتها ، وعلى هذا النحو يحدث الصراع النفسي" [٢].

حينما نقرأ رواية (لقاء هناك) ورواية (شيء من الخوف) وأيّ رواية أخرى لثروت أباظة فإننا نلمس حجم التأثر الكبير الذي تتركه الشخصيات المحورية في نفوسنا . فنحن ننتقل من مرحلة القراءة إلى مرحلة أخرى تتمثل في التقاط الصوت والصورة والأبعاد النفسية الدقيقة، كما أننا لا نقف عند مستوى القراءة فقط ، وإنما نتعداه إلى مستوى المشاركة في العمل عبر الانغماس النفسي في الشخصيات وفي الصراع الذي يدور في أعماقهم وفيما بينهم .

---

(١) فهمي ، مصطفى (الدوافع النفسية) ص ١٢٦.

(٢) عباس ، فيصل (أساليب دراسة الشخصية – التكنيكات الإسقاطية) ص١٣٨.

إننا أمام تكثيف وصفي مؤثر جدا يجعلنا نتتبع التفاصيل بشغف ، ونرى أعماق الشخصيات المحورية بوضوح . والرواية كما نعرف أكثر حياة وحيوية وحركة من القصة. وتمتاز لذلك بنظرة أكثر شمولا ، كما يمتاز موضوعها بأنه أجل وأوسع ؛ إذ يصور الكاتب فيه أحداثا في زمن ممتد ، ويحيط ببيئة أو مجتمع من المجتمعات [١] .

الملخص

تتناول الدراسة الأديب المصري ثروت أباظة صاحب الرواية الشهيرة (شيء من الخوف) وقد ، ركزت الدراسة علي مسيرة حياته وعلى جانب من إبداعه يتمثل في الرواية ، وكانت رواية (لقاء هناك) و رواية (شيء من الخوف) وهما علامتان بارزتان في إبداعات ثروت أباظة مثالا لذلك ، حيث تنتفض المشاعر ، وتتوهج الأفكار في صورة لقطات متحركة نابضة بالحياة والفكر الصاخب.

الملخص بالإنجليزية

The study focuses on the Egyptian litterateur Tharwat Abadha, who is famous of his novel entitled (Something From Fear).The study sheds the light on both, the life of Abadha and his creative literary work represented by his two famous novels (A Meeting There) and (Something From Fear). These two novels are the most big signs in the creative world of Abadha, where the feelings are shaken off, the thoughts glow in the moving picture of life and the noisy world.

---

(١) مريدن ، عزيزة (القصة والرواية) ص ٧٣-٧٤.

المصادر والمراجع

أولا : المصادر

١- ابن عمار: سلسلة اقرأ ، دار المعارف ط٥ ، ٢٠٠١.

٢- خواطر ثروت أباظة : مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٩٩.

٣- ذكريات لا مذكرات: مكتبة مصر ، القاهرة.

٤- شيء من الخوف: سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة .

٥- لقاء هناك: مكتبة غريب ، القاهرة ١٩٨٦

٦- لمحات من حياتي : مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٩٣

٧- هارب من الأيام : مكتبة غريب ، القاهرة ١٩٨٥

ثانيا: المراجع

١- أساليب الشخصية : التكنيكات الإسقاطية - عباس ، فيصل، دار الكتاب اللبناني ، لبنان ط١ ١٩٩٠ .

٢- البطل المعاصر في الرواية المصرية: الهواري ، أحمد، دار المعارف ، مصر ط٣ ١٩٨٦

٣- التحليل النفسي للشخصية : شقير ، زينب، دار الفكر اللبناني ، لبنان ط١ ١٩٩٤

٤-التفسير النفسي للأدب: إسماعيل ، عز الدين، مكتبة غريب ، القاهرة ١٩٩٧

٥- الدوافع النفسية: فهمي ، مصطفى، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٨٧

٦- زمن الرواية: عصفور ، جابر، دار المدى للثقافة النشر ، سوريا ط١ ١٩٩٩

٧- زوجي ثروت أباظة: أباظة ، عفاف، سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة ٢٠٠٣

٨- الشخصية السوية والمضطربة : شقير ، زينب، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ط٢ ٢٠٠٢

٩- القصة والرواية: مريدن ، عزيزة، دار الفكر بدمشق ، سوريا ١٩٨٠

١٠- في الواقعية الروائي – الشيء بين الوظيفة والرمز: بوجاه ، صلاح الدين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ط١ ١٩٩٣

تحليل الاتجاهات المعاصرة
في دراسة أدب الخيال العلمي

د/ عزة الغنام (*)

تمهيد

يعنى هذا البحث بفحص عدد من البحوث التي درست نصوصًا أدبية تنتمي إلى ما اصطلح عليه – في البيئات الأدبية : الأوروبية والعربية – بأدب الخيال العلمي Science Fiction.

وتدلنا النظرة المتأنية الفاحصة على أن هذه البحوث تضم إسهامات أو رؤى نقدية تتشابه أحيانًا وتتمايز أحيانًا أخرى؛ مما يدفعنا إلى الوقوف على ملامح هذا التشابه وسمات هذا التمايز، كما تقودنا النظرة المتأنية إلى أن هذه الدراسات والبحوث تحتوي على أفكار متعددة تجمعها سمة واحدة "جوهرية"، وهي النظرة إلى أدب الخيال العلمي باعتباره مصورًا للكون وللحياة الإنسانية، ومعبرًا عنها، ومفسرًا لها على النحو الذي يؤديه كل من الدين والفلسفة والعلم.

والحق أن المشهد النقدي المعاصر يعاني من إشكالية بالغة التعقيد، تنحصر في زيادة التراكم المعرفي، "وسرعة التقدم العلمي المذهل" الذي جعل العالم يبدو كقرية صغيرة؛ فاستدعى ذلك ضرورة التعرف الفوري على الرؤى النقدية الحديثة التي تبحث في النصوص الأدبية مثل البنوية Structuralism والتفكيكية Deconstruction والسيميولوجية Semiology وغيرها من الرؤى.

وقد دفع حرص بعض النقاد على تبني هذه الرؤى إلى الاستغراق في معادلات رياضية، والإيغال في الشكلانية عند قراءة العمل الأدبي، رغم أن هذه الرؤى – في الغالب – "ليست نابعة

(*) أستاذ الأدب العربي المساعد، بكلية البنات– جامعة عين شمس.

من العمل الأدبي، ولا هي ملائمة – تبعًا لذلك – لقدرة التلقي لدى القارئ العادي وغير العادي، الذي يكون من حقه إبداء مخاوفه من مشكلة طغيان هذه الرؤى أو النظريات على جماليات النص الأدبي "[1].

وترتب على ذلك أن الناقد الأدبي الآخر المكترث بقدرة التلقي لدى القارئ – أخذ على عاتقه مهمة تقريب النص الأدبي إليه؛ قصدًا إلى إنصاف هذا النص بعد أن تعرض للجور والتدليس. بل إن هذا الناقد ما لبث أن درس هذه الرؤى النقدية التي تبدو سادرة في الغموض، والرؤى المغايرة، وذلك ببيان "الأدوات الإجرائية"، و"الكشف عن المصطلح هنا أو هناك"، و"التماس أوجه الفكر والرؤى التي ينطلق منها هذا الناقد أو ذاك عند دراسته لعمل أدبي ما". ومن هنا جاءت أهمية الدور الذي يمكن أن يؤديه "النقد الشارح" أو التفسيري [2].

والمؤكد أن النقد الشارح أو التفسيري يحتاج بالضرورة من الناقد العربي أن يكون بصيرًا بأفكار النظريات الحديثة والحداثية الوافدة، ولكن "ليس من المقبول إكراهه أو إجباره على أن يعالج بها نصوصًا أدبية يقدمها للقارئ؛ لأن كثيرًا من هذه النظريات يتعرض بسرعة إلى عمليات التحول والتجاوز والعزوف عنها في بيئاتها الأوربية الأصلية من قِبل الطبقات القارئة لأسباب مختلفة "[3].

ومعنى هذا أن الناقد المكترث بالقارئ سيكون عليه دائمًا أن يفحص الممارسات النقدية – في بيئتنا الأدبية التي تتصدى للأعمال الإبداعية المفتقرة إلى الكشف عن مكوناتها وبيان خصائصها وأدواتها النوعية [4]، إلى جانب دراسة الأعمال النقدية التي تسرف في الحداثة وتوغل في التحديث.

والواقع أن الحركة النقدية حول أدب الخيال العلمي تخلو من هذه الإشكالية التحديثية، فلا نجد في الأعمال النقدية الخاصة بهذا الأدب اختلافًا في التفاسير أو تنويعًا في التأويل وغير ذلك؛ مما

---

(١) د. حسن البنداري: هموم القارئ العربي...هل من مكترث؟!، ملحق الأهرام الأدبي ١٣/١١/١٩٩٨، ص١٠.

(٢) د.جابر عصفور: نظريات معاصرة، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٨، ص١٧.

(٣) هموم القارئ العربي: ملحق الأهرام، ص١٠.

(٤) د. حسن البنداري: فاعلية التعاقب في الشعر العربي الحديث، الأنجلو المصرية، ص(١)، ١٩٩٥، ص٨.

يكون مدعاة إلى تنازع النقاد. والسبب في ذلك يرجع إلى "قلة استجابة النقاد" لنصوص هذا الأدب، على الرغم من أن رواية الخيال العلمي أصبحت تمثل على المستويين المحلي والعالمي علامة جديدة وبارزة في الإنتاج الروائي في القرن العشرين؛ ومن ثم نظر عدد من النقاد والمبدعين إلى رواية الخيال العلمي على أنها إضافة كبيرة ومعلمًا واضحًا من معالم أدب القرن العشرين.

ويبدو أن قلة استجابة النقاد لنقد رواية الخيال العلمي راجعة إلى أنهم ينظرون إليها نظرة دونية؛ فساووها بالقصة البوليسية وقصة المغامرات الساذجة المسلية، إلى جانب عدم اقتناعهم بجدية روايات الخيال العلمي ومسرحياته؛ بحكم ميل بعضها إلى التجريد الذي يطمس ملامح الشخصيات الإنسانية التي حولها التقدم العلمي والتكنولوجي إلى مجرد أنماط بشرية تنحو نحو الآلية والتشيؤ.

والحق أنه من الضروري على الحركة النقدية أن تزيد من عنايتها واهتمامها بهذا الإنتاج الأدبي، فأغلبه قائم على قضايا بالغة الخطورة، تحتويها صيغ وأدوات فنية تتساوى في قيمتها مع الصيغ والأدوات الفنية الواردة في نصوص الأدب الآخر.

وعلى الرغم من ندرة الإقبال النقدي على نصوص هذا الأدب – فإنه أمكن إحصاء عدد من الدراسات والبحوث التي درست هذا النوع في مجال القصة والمسرحية، وواكبتها إلى حد ما بالتفسير والتحليل المضيء. فأصحاب هذه الدراسات والبحوث مكترثون بهذا النوع من الأدب، ويرون أن تجاهله يجعلنا كنعامة تخفي رأسها في الرمال، أو يجعلنا منكرين لوجود الشمس وهي طالعة، وهذه البحوث والدراسات على حسب ترتيب ظهورها هي:

١- القصة العلمية: لعباس محمود العقاد، دراسة نشرت بمجلة الأزهر، عدد مايو ١٩٥٢، وضمنها كتابه: خواطر في الفن والقصة الذي نشر عام ١٩٧٣ ببيروت. وأشار إلى ذلك د. حسن البنداري في مقالة نشرها جريدة الأهرام، عدد ١٩٩١/٩/٣١، وملحق جريدة الراية القطرية: ١٩٩٣/١٠/١٣.

٢- قصص الخيال العلمي: ليوسف الشاروني، دراسة نشرت بمجلة عالم الفكر، ١٩٨٠.

٣- قصص نهاد شريف: دراسة للدكتور نعيم عطية، نشرت بمجلة الفيصل السعودية، أكتوبر ١٩٨٠.

٤- رواية الخيال العلمي رؤى المستقبل: مقال للدكتور عصام بهي بمجلة فصول ١٩٨٢.

٥- الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي: كتاب للدكتورة عزة الغنام نشر الأنجلو المصرية، ١٩٨٨.

٦- أدب الناشئة القصصي وعلوم المستقبل: بحث للدكتورة عزة الغنام نشر حولية كلية البنات، ١٩٩٠.

٧- قصص الخيال العلمي في الأدب العربي (العشرين كتاب): للدكتور محمد نجيب التلاوي، نشر مكتبة المتنبي بباريس ١٩٩٣.

٨- الخيال العلمي أدب القرن العشرين: كتاب لمحمود قاسم ط الدار العربية للكتاب ١٩٩٣.

٩- الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم: دراسة للدكتور عصام بهي ١٩٩٤.

١٠- الخيال العلمي في الأدب العربي: كتاب لمحمد عزام ط. دار طلاس سوريا ١٩٩٤.

ويمكن للباحث أن يستخلص من هذه البحوث والدراسات ثلاث رؤى نقدية متمايزة، هي اتجاهات في الدرس النقدي، ويبدو كل اتجاه منها – في الغالب – متسمًا بسمات خاصة به، ويحمل المبرر لوجوده واستمراره إلى جوار الاتجاهات الأخرى المصاحبة له. وهذه الاتجاهات هي:

١- الاتجاه التاريخي التأصيلي.

٢- الاتجاه المضموني الغالب.

٣- الاتجاه التكاملي.

ولكل اتجاه من هذه الاتجاهات نقاده ودارسوه، الذين عنوا بتناول نصوص هذا الأدب تناولا نوعيًا. وقد أمكن إطلاق وصف الاتجاه على كل طائفة من التناولات؛ لأن الاتجاه يتضمن المسوغ لوجوده – كما قلنا من قبل – وهو تقارب الرؤى النقدية المتعددة، وتواصل العناية به، واتحاد السمات والملامح التي تحكمه، وتشيع فيه.

وإذا كان من الضروري للباحث أن يعتمد على منهج نقدي يفحص به هذه الاتجاهات الثلاثة؛ لكي يساعده على اكتشاف مكوناتها ويحدد قيمها وأدواتها النقدية – فإن المنهج المناسب

المختار هو "المنهج الوصفي المحايد" الذي يتيح للفاحص رؤية موضوعية قادرة على التواصل إلى نتائج محددة واضحة.

وهذا المنهج الوصفي المختار قد أوقفني على سمات عامة حكمت الدراسات والبحوث التي درست نصوص هذا الأدب، وهي سمات تتعلق بـ"تشابه التناول النقدي في الغالب"، و"المزج بين المناهج المختلفة"، أو "تعدد المناهج في الرؤية النقدية الواحدة"، والعناية بتحديد مفهوم هذا الأدب بأدوات نقدية تتشابه من جهة، وتختلف من جهة أخرى.

ولعل تنوع هذه السمات عائد إلى طبيعة أدب الخيال العلمي والقصة فيه بصفة خاصة، الذي يعمد مؤلفوه إلى الجمع بين عالمين مختلفين، أو إلى المزج بين "الأدب" بما يمتلك من خصائص فنية وصيغ عاطفية وجدانية، و"العلم" بتقاليده المحددة الموضوعية الآنية والمستقبلية المسوّغة بالتجارب والنظريات والفرضيات العلمية.

الاتجاه الأول

الاتجاه التاريخي التأصيلي

واكبت أدبَ الخيال العلمي بحوثٌ ودراسات مالت في الغالب إلى تناوله من وجهة تاريخية، حيث ركز أصحابها على تأصيل هذا اللون الأدبي وتطوره ومتابعة نموّه وتحولاته عبر السنين.

ومن الدراسات والبحوث التي تمثل هذا الاتجاه: دراسة القصة العلمية للعقاد، وكتاب الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي لعزة الغنام، وكتاب قصص الخيال العلمي في الأدب العربي للدكتور محمد نجيب التلاوي، وكتاب الخيال العلمي في الأدب العربي لمحمد عزام، وكتاب الخيال العلمي أدب القرن العشرين لمحمود قاسم، وغير ذلك من البحوث والدراسات.

وتتجه هذه البحوث والدراسات إلى الكشف عن ظواهر ذات صلة بالمنهج التاريخي تنطوي عليها نصوص أدب الخيال العلمي القصصي والمسرحي. وهذه الظواهر تتعلق بـ"مدى صلة هذا الأدب بتراث الماضي"، و بـ"الأصول الفنية الموروثة التي تسري في نصوصه"، و بـ"تطوره في البيئات الأوربية والعربية"، و بـ"المؤثرات النوعية التي أعانت على إنضاجه" مثل الأساطير والحكايات الخرافية والشعبية.

والواقع أن وعي ناقد أدب الخيال العلمي بهذه الظواهر وغيرها يُعد أمرًا ضروريًا، فعمله النقدي لن يتكامل إلا بمعرفتها، وتكون نظراته النقدية حينئذ صحيحة، وذات تأثير مفيد؛ لأنه "يضم خبرته إلى خبرة عصور وأجيال"(١).

وفي ضوء هذا المفهوم جاءت دراسات متنوعة مثل دراسة "القصة العلمية" لعباس محمود العقاد الذي عدّه بعض الباحثين "أول من لفت الأنظار في عالمنا العربي إليها" (٢)؛ باعتبارها فنًا أدبيًا جديدًا على البيئة الأدبية المصرية والعربية ينبغي على النقاد العناية به وتقويم تجربته.

وقد اشتملت هذه الدراسة على بعض مبادئ الوجهة التاريخية، مثل: "التتبع التاريخي للظاهرة"؛ بغرض تأصيلها والتعرف على مدى معرفة العرب بها. وذلك عند بحثه عن جذور هذا النوع القصصي في التراث العربي، فبيّن أن ثلاثة من الفلاسفة المسلمين، وهم ابن سينا (٤٢٨ هـ)، والسهروردي (٥٧٨ هـ)، وابن طفيل (٥٨١ هـ)- ألف كل منهم قصة عن "حي بن يقظان". وقد ألهمت قصة ابن طفيل روّادَ القصة الأوربية كتابةَ الروايات المطولة بعد أن ترجمت في القرن الرابع عشر الميلادي (٣).

إن هذا التأصيل الذي نهض به العقاد يؤكده أن قصة ابن طفيل ترجمت إلى العبرية عام ١٣٤١م، ثم ترجمها إلى اللاتينية بوكوك Pococke عام ١٦٧١ بعنوان "الفيلسوف المعلم نفسه". ثم ترجمها إلى الإنجليزية جورج كيث Gorge Keith، كما يؤكد أن الكاتب الإسباني بلتا ســار جراثيان Sar Graacian Balta قد تأثر بهذه القصة في قصته (الناقدة) Critcon (٤).

(١) د.شوقي ضيف: البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره. ط دار المعارف ١٩٨٦، ص١٤٣.

(٢) د. حسن البنداري: العقاد والقصة العلمية، ملحق الأهرام الأدبي، عدد ١٩٩١/٣/٣١، وملحق جريدة الراية القطرية ١٩٩٣/١٠/١٣.

(٣) العقاد: القصة العلمية، مجلة الأزهر، عدد مايو ١٩٥٢.

(٤) د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن ط١ النهضة المصرية ١٩٥١. ود. حسن البنداري: الراية القطرية عدد ١٩٩٣/١٠/١٣.

وتتخذ دراسة أخرى أكاديمية هذه "الوجهة التبعية" بأن رصدت "البدايات الأولى لهذا النوع". فرأت أنها تكمن في "الأساطير، والحكايات الخرافية، والمدن الفاضلة، وبعض الموروثات الشعبية التي وردت في الإلياذة والأوديسا لهوميروس، وألف ليلة وليلة، والسير الشعبية".

وقد تمثلت في هذه الأعمال المتنوعة ظاهرة غالبة، وهي "صراع الإنسان" من أجل تحقيق عدة أهداف مثل: البقاء، أو الخلود في الحياة، واكتشاف المعارف، وإزاحة النقاب عن الأسرار الكائنة في الأشياء المحيطة به، ومثل التطلع إلى تحقيق الحياة المثلى عن طريق الانتقال إلى عوالم أخرى ربما تكون في أعماق البحار، أو في الكواكب التي تحدق بالأرض من مسافات بعيدة (١).

كما توقفت هذه الدراسة عند "أحلام التقنية" التي تصدرت اهتمامات الإنسان على مدى تاريخه الطويل. فرأينا الإنسان يبرع في الكشف عن النار، ويتوصل إلى المعادن المخزونة في الأرض، كما وجدناه يقهر الحديد، ويوظف النار في الإضاءة، والحرارة، والصناعات المختلفة. مما ألهب خيال الإنسانية فجعلها تفكر في صنع "مركبات" يمكن أن تصعد بالإنسان إلى تلك الأجرام، والجسوم العلوية، التي تتحرك في فضاء الكون.

ومن هنا تناقلت آداب الشعوب طائفة من الصور المعبرة عن "رغبة" الإنسان في أن يتخطى حدود المكان والزمان، على نحو ما ظهر في الاختراعات الخيالية المتمثلة في بلّورة الرؤيا، ومصباح علاء الدين، والتراكيب الكيميائية، ورحلات الاستكشاف، والأسفار الحقيقية والخيالية، التي تحدثت عنها كتب ألف ليلة وليلة، ورحلات السندباد، وطموحات الإسكندر ومغامراته، وغير ذلك من الآثار التاريخية والأدبية (٢).

ولعل هذه المحاولات التخيلية كانت وراء المحاولات المبكرة لكتابة أعمال تشابه أعمال الخيال العلمي، مثل محاولة "لوسيان السوري" الذي عاش في روما القديمة عام ٢٨٥ ميلادية، فقد ثبت أنه ألف باليونانية القديمة كتابًا أطلق عليه عنوان "قصة حقيقية"، ويعد هذا الكتاب أول محاولة تدعو إلى السفر إلى كوكب القمر (٣).

---

(١) د. عزة الغنام: الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي، ص٩٤ وما بعدها.

(٢) فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص١٣٢ وما بعدها.

(٣) نهاد شريف: الخيال العلمي أكثر نماذج الأدب إثارة، مجلة العربي الكويتية العدد ٣٠٠ نوفمبر سنة ١٩٨٣، ص٣٨.

وتتبع هذه الدراسة من جهة أخرى – تاريخيةَ البحث عن المكان الأفضل، أو "المدينة المثلى"، التي تحقق للإنسان السعادة، ولكنها في نفس الوقت تنقد أوضاع المجتمع وتحذر من قدوم المجهول، الذي ربما يأتي من البحر، أو يهب من الفضاء – على نحو ما نرى في آراء أهل "المدينة الفاضلة" للفارابي، ويوتوبيا كمبانيلا التي نقف عليها في مؤلفه "مدينة الشمس"، الذي اهتدى في تأليفه بجمهورية أفلاطون، وكلاهما ينتسب إلى الحقل المعرفي، أو الايستومولوجي.

وقد تأسست "مدينة الشمس" على أسس معرفية، فهي تقع في جزيرة سيلان بالمحيط الهندي، وأهل هذه المدينة قد اكتسبوا جميع المعارف النافعة التي مكنتهم من التوصل إلى اختراعات تجاوزت ما عرفته أوربا في أوائل نهضتها.

فقد عرف أهل هذه الجزيرة المتخيلة: الطباعة، والبارود، والبوصلة وفن الطيران، واخترعوا "نظارات" كبيرة تمكن الإنسان من اكتشاف كواكب مجهولة. وقد تنبأ المؤلف بها عام ١٦٠٢ قبل أن يظهر تليسكوب جاليلو عام ١٦٠٩ أو ١٦٠٠، أي قبل ثماني سنوات من ظهور هذا التليسكوب الشهير.

ولم تكن كل من "يوتوبيا" سير توماس مور، و"أطلانتس الجديدة" لفرانسيس بيكون إلا عملاً إبداعيًا يتوافق مع معايير الخيال العلمي؛ فهي مدينة علمية مثلى في بحر الجنوب، تضم جماعات علمية تبحث في علوم الطبيعة، وتقوم بعمل اختراعات تفيد الإنسانية وتنفعها.

وقد تمكن العلماء من اكتشاف عناصر الماء الكيماوية، فقادهم هذا الاكتشاف إلى تحليته أو اصطناع شراب جيد منه. ولكن تظل حقيقة الاختراع سرًا "طوباويًا" لا يعلم أحد شيئًا عن طرقه وقوانينه حتى وإن كان مصدرًا للعلم والاستقرار [١].

وقد عني بعض النقاد من هذه الوجهة أيضًا بتحديد ريادة قصص الخيال العلمي [٢]، فبينوا أن لهذا النوع الأدبي رائدين كانا السبب في تمكنه وتأكيده، وتمهيد الأرض لمن أتى بعدهما من المبدعين في القرن العشرين.

---

(١) د. عبد العزيز لبيب: الإيطوبيا والإيطوبيات. مجلة فصول، المجلد السابع، إبريل ١٩٨٧، ص١٦ وما بعدها.
(٢) الخيال العلمي أكثر نماذج الأدب إثارة ص٤٠.

أما أول هذين الرائدين فهو: الكاتب الفرنسي جول فيرن المولود في سنة ١٨٢٨، والمتوفى في سنة ١٩٠٥. وقد قدم هذا الكاتب قصصًا جعل أبطالها يقومون برحلات كاشفة بالغة الغرابة والإثارة لخيال القارئ. فنراه يغوص في أعماق البحر بقصته "٢٠ ألف فرسخ تحت الماء". ونجده يطوف في قصة أخرى "حول العالم في ثمانين يومًا"، ثم نتابعه وهو يقود شخصيات قصصه، ويسافر بها صاعدًا إلى سطح القمر، ويهبط بشخصيات أخرى إلى باطن الأرض، ويتسلل بأخرى – عن طريق الغواصة (نوتيلس) إلى أعماق البحار، ونراه يجعل شخصيات أخرى تستقل سيارة من ابتكار خياله العلمي برّمائية، أي لها خاصية السير فوق الأرض، وتملك إمكانية السير فوق الماء وتحت سطحه، بل يجعل هذه السيارة تطير وتغوص في نفس الوقت، وهذا يعني أنه قد تنبأ بصنع الدبابة البرمائية التي شاركت في الحرب العالمية الثانية.

وأما الرائد الثاني: الذي له "فضل تأكيد" هذا اللون القصصي فهو القاصّ الإنجليزي (هـ.ج ويلز) المولود في عام ١٨٦٦م والمتوفى في عام ١٩٤٦م. فمن مظاهر تأكيده لهذا اللون: أنه كتب يوتوبيا جديدة، واخترع آلة الزمن، وصعد في بعض قصصه إلى القمر، وخاض في بعضها الآخر حربًا مدمرة ضد غزاة هبطوا من المريخ قصدوا السيطرة على كوكب الأرض واحتلاله.

ولا يمكن لنا أن نغفل – من هذه الوجهة التتبعية – "تأثير هذا اللون القصصي وانتشاره" في مطلع ثلاثينيات القرن العشرين، فمنذ هذه الحقبة انتشرت الدوريات، والمؤتمرات، والندوات التي تبحث مدى جدواه، وأهميته بالنسبة للقارئ.

وسرعان ما وجدت صناعة السينما الأمريكية في هذا اللون مجالاً جديدًا يمكن من خلاله تقديم أفلام للمشاهد الذي أقبل على مشاهدة أفلام ذات موضوعات وطموحات علمية تتجاوز الأفلام التقليدية.

وكان من أثر هذا الاهتمام بدراسة هذا النوع القصصي في الندوات والمؤتمرات، والعناية به بمعالجته سينمائيًا على نحو ما تقدم -. كان من أثر هذا أو ذاك– أن ظهرت كتابات عديدة لكتاب جمعوا بين العلم والأدب، مثل: الدوس هكسلي، وكارل تشابيك، وراي راد بوري، وآرثر كلارك، وجورج أورويل، وستانسلوف ليم، الذي صار رمزًا لهذا الأدب وتياره الحديث. وقد انعكس هذا

الاهتمام بدوره على الكتاب العرب؛ فكتب بعضهم قصصًا ذات خيال علمي، مثل توفيق الحكيم في "سنة مليون"، ويوسف عز الدين عيسى في العديد من قصصه القصيرة.

كما عني الدارسون لهذا الأدب بتناول "التصور التراثي الديني" لغزو الفضاء. فبيّن بعضهم أن جذور أدب الخيال العلمي تمتد إلى "سفر حزقيال"، الذي وصف سفينة فضائية هبطت بالقرب من بغداد، وإلى "أسفار أخنوخ" التي وردت فيها أوصاف عجيبة وغريبة لإحدى السفن الفضائية [1].

والتمس الباحثون من منظور تأصيلي كذلك "الحكاية الخرافية" في الكتب التراثية القصصية مثل "ألف ليلة وليلة"؛ وذلك للتعرف على مدى علاقة الخرافة بقصة الخيال العلمي، فدرسوا ما شاع في الليالي من وسائل سحرية مثل "بساط الريح"، و"البلورة السحرية"، اعتبرها الباحثون تنبؤات بمخترعات ظهرت في القرن العشرين.

وقد تناولوا "قصص السحر" في هذا اللون من الحكايات الخرافية، وعقدوا الصلة بين ما جاء في هذه الحكايات، وما ورد في قصص الخيال العلمي الحديثة، ولذلك رأى بعضهم أن تلك الحكايات فضلاً عن حكاية الجن والخوارق تعد "الأب الشرعي لقصص الخيال العلمي"، فبساط الريح وسيلة سحرية أشبهت طائرة اليوم [2].

وبنفس النهج التمس الباحثون[3] جذور هذه القصص في كتب تراثية أخرى مثل: "عجائب المخلوقات" للقزويني [4]، وكتاب "مروج الذهب ومعادن الجوهر" للمسعودي [5] وكتاب "عجائب الهند" لبزرج بن شهريار، وغير ذلك من الكتب مثل كتاب "آراء أهل المدينة الفاضلة" لأبي نصر

---

(١) د. عزة الغنام: الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي، ص٦٢ وما بعدها. وينظر الكتاب المقدس: العهد القديم حزقيال: إصحاح ٧ ص١٧٥. وأنيس منصور: الذين عادوا من السماء، دار الشروق ١٩٨٣، ص٥٤.

(٢) محمد عزام: الخيال العلمي في الأدب العربي ط.دار طلاس سنة ١٩٩٤، ص٣٨.

(٣) د.محمد نجيب التلاوي: قصص الخيال العلمي في الأدب العربي، دار المتنبي، باريس ١٩٩٠، ص٣٨ وما بعدها.

(٤) القزويني: عجائب المخلوقات، ط البابي الحلبي١٩٥٦،ص ٢٧٩.

(٥) المسعودي: مروج الذهب، ط السعادة ١٩٥٨، ٢٧٢/١.

الهند" لبزرج بن شهريار، وغير ذلك من الكتب مثل كتاب "آراء أهل المدينة الفاضلة" لأبي نصر الفارابي [١]، الذي عمد إلى إرساء التوازن في مدينته المثالية، وهذا جانب أساسي في تفكير كتاب أدب الخيال العلمي.

وعلى هذا جاءت قصة "حي بن يقظان" – كما عرضنا إلى ذلك عند تناول فكرة العقاد – وقصة روبنسون كروزو لدنيال ديفو، ورحلات جلفر لجوناثان سويفت، وطرازن لادجار رايس بروزو، وجميعها يمضي على نمط قصة ابن طفيل: حي بن يقظان [٢].

ووسع بعض الباحثين العرب من دائرة الاهتمام بأدب الخيال العلمي بأن تتبع تطور هذا الأدب في البيئة الأدبية الأوربية، فتناول مراحل الخيال العلمي على أساس التقسيم الذي قدمه كلٌّ من رولان لاكورب، وإسحاق أزيموف في كتاب "العصر الذهبي"، وجاء تصوره على هذا النحو:

أولا: مرحلة الأجداد قبل القرن العشرين: ويمثلها إدجار آلن بو، ودانيال ديفو، وفونتيل، وجودوين.

ثانيًا: المرحلة الكلاسيكية: ويمثلها جول فيرن، وهربت جورج ويلز.

ثالثًا: مرحلة النضج: وتنبع من محاولات السابقين، وتنطلق إلى آفاق بعيدة في السياسة، والنواحي العلمية والبيولوجية.

وقد ركز الباحث على السمات التي تتميز بها كل مرحلة من هذه المراحل، متبعًا طرائق منظمة مبنية على معرفة أهم من كتبوا في هذا النوع الأدبي، ورأى أن المرحلة الأخيرة "النضج" ساعدت كثيرًا على الاستيعاب التاريخي لأبعاد هذا النوع الأدبي الذي وجد مكانه الآن وسط الإبداع القصصي [٣].

---

(١) الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، دار الشروق ١٩٦٨، ص١١٧.

(٢) الإبداع الفني في الخيال العلمي، ٧٧–٧٩.

(٣) محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، الدار القومية للكتاب ط ١٩٩٣.

والحق أن هذا النوع من التناول النقدي يعد رؤية تاريخية؛ لكونها تنظر إلى أعمال الكُتاب بوصفها أعمالاً تتطور مع الزمن، وكل حركة تمضي إلى الأمام تنطوي على المزيد من إتقان الصنعة.

الاتجاه الثاني
الاتجاه المضموني الغالب

[١]

تتجلى في بعض الدراسات والبحوث النقدية التي فحصت "أدب الخيال العلمي" القصصي والمسرحي – ظاهرة نقدية غالبة هي: الاحتفال بمضمون هذا الأدب والتأكيد على إبراز معانيه، وقضاياه، وأفكاره أكثر من الاهتمام بالجانب الشكلي، الذي يحتوي على تلك المضامين، أو القضايا والأفكار. وسبب ذلك هو أن الغرض الأساسي لأصحاب هذه البحوث هو استخلاص الفكرة، أو القضية التي تحتوي عليها هذه القصة، أو هذه المسرحية. سواء كانت هذه القضية علمية، أو اجتماعية، أو سياسية، أو خلقية، أو تنبؤية، وهي القضايا التي يتشكل منها هذا الاتجاه.

ويرى بعض الباحثين المبدعين أن هناك سمة عامة تحكم المضامين التي تشتمل عليها قصص الخيال العلمي ومسرحياته، وهي "الثنائية" التي ترجع إلى نوعية الخيال العلمي الموظف في هذه الأعمال. فقد يكون هذا الخيال منضبطًا، وقد يكون جامحًا، وهذا يعني تقسيم المضامين إلى نوعين [١]:

النوع الأول: مضامين ذات خيال علمي منضبط، وهذا النوع قائم على حقائق ثابتة تمتد وتستكمل عن طريق خيال مكون من فرضيات مدروسة يمكن تحقيقها، وفي هذا الإطار نتعرف على ألوان من هذا الخيال مثل: اليوتوبيا، وقصص الفضاء، والخيال السياسي، والكوارث، والخوارق، والرحلات في الزمان والمكان، والكائنات الآلية، والعوالم المجهولة – الظاهرة والخفية – على الأرض أو بعيدًا عنها.

(١) نهاد شريف: الدور الحيوي لأدب الخيال العلمي، سلسلة كراسات مستقبلية، نشر المكتبة الأكاديمية سنة ١٩٩٧، ص٢٨.

والنوع الثاني: مضامين ذات خيال علمي جامح متطرف أو فانتازي، يعتمد على صور ورؤى خيالية بالغة الشطط والغرابة، وتخلو من أية فرضيات مدروسة؛ لأن مصدرها الحدس، والتخمين، والخرافة، والمبالغة، والإثارة وغير ذلك.

بينما نرى باحثًا آخر يقسم موضوعات هذا الأدب إلى اتجاهين رئيسين يحتوي كل منهما على تيارات متفرعة [١]:

١ – اتجاه يعتمد على الفكر الفلسفي والذي يمثل اليوتوبيات المثالية، منذ أفلاطون حتى كابيه، وهو اتجاه إنساني يوظف الفكر في خدمة الإنسان، ويدعو إلى حل مشكلاته الاجتماعية والحياتية، فيشجب القمع والاستغلال ويدعو إلى الحرية.

٢ – واتجاه آخر يعتمد على الفكر العلمي، ويمكن أن يتمثل في أعمال جول فيرن الذي قال: "لقد بنيت دائمًا رواياتي على أساس من الحقائق، واستخدمت في صناعتها طرقًا ومواد ليست فوق مستوى المعلومات المعاصرة، وبما كتب ويلز الذي لا يدعي إمكانية تحقيق ما يصل إليه، ويقوم أدبه على أساس فانتازي".

[٢]

ويمكن أن نستخلص من البحوث والدراسات التي درست قصص الخيال العلمي ومسرحياته طائفة من الأفكار النقدية النوعية التي تشكلت منها رؤى النقاد المختلفة، وهي ذات صلة وثيقة بالحياة الإنسانية والكون بصفة عامة.

أما الفكرة الأولى فهي "الفكرة العلمية النوعية"، فقد عمد الباحثون إلى استخلاص الفكرة العلمية– التي تندرج تحتها أفكار علمية متعددة – من بعض نصوص أدب الخيال العلمي.

فثمة فكرة "الابتكار" العلمي، وأرادوا بها "تجميد الإنسان في أجهزة فائقة التبريد، والاحتفاظ به لاستغلاله في إعمار الحياة بعد تدمير الأرض بالحروب النووية؛ وذلك للمحافظة على الجنس البشري على نحو ما ظهر في قصة "رجل من الماضي" ليوسف عز الدين عيسى [٢].

---

(١) محمد عزام: الخيال العلمي في الأدب العربي، ص٤٨.

(٢) يوسف الشاروني: الفكر المعاصر– وهي تمثيلية مذاعة سنة ١٩٥٠– ص٢٤٦.

وثمة فكرة "اختراع القوة الرهيبة المدمرة" القادرة على إنهاء جميع مظاهر الحياة بكل ألوانها وأشكالها في مدة وجيزة، وتتمثل في صنع قنبلة صغيرة الحجم، زهيدة التكاليف. وهي الفكرة التي تضمنتها قصة "أنباء هامة" [1] ليوسف عز الدين عيسى، وكشف عنها ناقدها. الذي رأى أن الاختراع قد يتعرض للفشل بعد تجربته، كما ورد في مسرحية توفيق الحكيم "لو عرف الشباب"، التي يعرض فيها للمحاولة التي قام بها أحد الأطباء لإعادة الشباب إلى أحد السياسيين الكبار، ويدعى صديق رفقي باشا، ولكن هذه المحاولة العلمية باءت بالفشل الذريع؛ لأن الباشا الذي عاد إليه شبابه كان يشعر أنه قد مات أمام الآخرين؛ وذلك لعزلته عن ماضيه، وفقده الارتباط بأهله، وإحساسه بالغربة في زمنه الجديد. لقد كان يحمل قلب شيخ في الثمانين. ويعود الباشا إلى حالته الأولى وهي الشيخوخة بناء على طلبه، ولكنه يسقط ميتًا عقب علمه باختياره كي يؤلف وزارة جديدة.

إن هذا المضمون الذي تتأسس عليه المسرحية يواجه بنقد من بعض نقادها، الذي اعتمد على نقص التجربة العلمية؛ إذ إن العلم بالنسبة لهذه المسرحية يعالج جانبًا دون بقية الجوانب؛ لأنه كما يرى - "وهب الشيخ شباب الجسد، ولكنه لم يستطع محو ما سجله الزمن على ذاكرته، ومن ثم جاء هذا التحول العلمي أكثر ضررًا من نفعه" [2].

وهناك بعض الدراسات التي عنيت بالجانب المضموني، واعتمدت على فكرة "الإيهام العلمي"، وتعني - كما يفهم من الرؤية النقدية لصاحب هذه الدراسة - توظيف أفكار علمية في العمل الفني تبدو كأنها حقائق علمية مؤكدة، وليست كذلك، بل هي مجرد إيهام للقارئ بأنها حقائق معروفة ومتعارف عليها مثل فكرة "تسليط نوع من الأشعة على الجزء الصنوبري بالمخ، وحقن الجسد بإكسير سحري، صاحبه القدرة على اختراق حجب الزمن" [3].

(١) السابق: ٢٤٧.

(٢) السابق: ٢٦٧ وما بعدها.

(٣) السابق: ٢٦٦.

وبعيدًا عن أن هذه الفكرة التي استخدمها د. مصطفى محمود في رواية "العنكبوت" – فالإكسير أشبه بفكرة آلة الزمن عند ويلز، فإن هذه الفكرة ذات فرض علمي أساسه أن لا أحد منا ينتهي، وأن الكل يولد من جديد، ويعيش حياته مرات عديدة، وأنه في كل مرة يخرج إلى الدنيا بشخصية مختلفة يتابع الزمن بفتراته المتعددة، ويشاهد تداخل الصور والألوان، والحوادث والفترات الزمنية والعصور. ويبدو الفرد ألوفًا من الأفراد والشخوص مثل الصور المكررة في شريط سينمائي.

ولم يكن تنبيه الجسم الصنوبري – بالأشعة والإكسير – لدى "راغب دميان"، وتحول داخله إلى حاسة مرهفة تبصر وتسمع، فتكشف عن الحوادث الماضية، وتخترق حجب الزمن – لم يكن ذلك إلا بيانًا لتلك الفكرة التي انتهت بموته، وموت الطبيب (داود) واحتراق معمله. فما طرحه كاتب هذه الرواية، وما كشف عنه ناقدها ليس سوى إيهام بفكرة علمية، وليست علمية بالمنظور العقلي [1].

وتمثلت في نظرات النقاد فكرة "التنبؤ النوعي" بحدوث أو وقوع ظواهر نافعة أو ضارة للبشرية مستقبلاً، فثمة "التنبؤ بما يفيد البشرية"، وهو اقتحام الكواكب الأخرى على نحو ما جاء في أعمال فيرن وويلز وغيرهما من الكتاب. وذلك أنهم قد تنبأوا بالوصول إلى القمر بمركبات فضائية، قبل أن يحقق العلم هذا الهدف بأكثر من سبعين عامًا، والتنبؤ بالكثير من الاختراعات في القرن العشرين من طائرة إلى غواصة إلى صاروخ.

وثمة "التنبؤ بما هو ضار للبشرية" كالتنبؤ باكتشاف القنبلة الذرية – قبل تفجيرها بعشرة أشهر – ووصفها بدقة وبأسس علمية وذلك في إحدى الأعمال الروائية؛ مما دفع بالأوساط العسكرية الأمريكية إلى إجراء تحقيقات؛ لمعرفة كيفية تسرب أسرار علمية متعلقة بهذا السلاح، الذي لم يكن قد أنجز بعد [2]. وأيضًا "التحذير من اندلاع حرب نووية مدمرة" بسبب هذا السلاح الرهيب كما في قصة "وجوه للحلم" لطالب عمران التي قال ناقدها في نهاية تحليله لها: "وهكذا

---

(١) السابق: ٢٦٨.

(٢) الخيال العلمي في الأدب العربي: ص٨ وما بعدها

واقعنا الأرضي، ما دام هناك مزيد من السلاح، وما دام هناك مخزون يفيض بأشد وأقسى أدوات الدمار، وما دامت عقول البشر جامدة متحجرة "[1]. وهذا الدمار المتوقع دليل على أن المستقبل مخيف بسبب هذا السلاح النووي.

كما تناول الدارسون فكرة "المصير العاطفي" في ضوء اكتراث المبدعين بالحياة الإنسانية، وأشكال الحضارة الخادمة للبشرية، فكان تناول الخوف على مصير الحب في عالم المستقبل؛ لأن الميكنة والعقول الإلكترونية سوف تسود هذا العالم على نحو ما نجد في غير قصة لرؤوف وصفي مثل قصة "حب في القرن الحادي والعشرين"، ولنهاد شريف مثل قصة "حذار إنه قادم"، ولطالب عمران مثل قصة "وجوه للحلم" غيرهم. إذ يرى نقاد هذه القصص أن هؤلاء المبدعين عمدوا إلى تقديم تخيل لمدن مستقبلية تتوارى فيها العواطف، ويصبح للآلة الكلمة العليا التي تتوارى أمامها العواطف الإنسانية عامة [2].

ويرى النقاد من موقف الحرص على مصير الحب والخوف عليه من المستقبل الذي سوف تسوده الآلة أو الميكنة إلى التأكيد على أنه "بدون الحب لن توجد عدالة، وفي غيابه لن تصفو النفوس، ولن تخلو المجتمعات من المشاكل، والأزمات، والمشاحنات" [3].

ومن الكتاب الغربيين من رأى أن الآلة هي الشر في ذاته بعد أن استعبدت الإنسان وسخرته لخدمتها كرواية فورستر عصر الآلة ينهار، كما أن الآلة قامت بتعذيب الإنسان عن طريق المراقبة، وقراءة الأذهان، ومحو الذاكرة على نحو ما يتمثل في رواية جورج أورويل سنة ١٩٨٤.

كما أظهرت أعمال قصصية حديثة قدرة التكنولوجيا الفائقة في السيطرة على المجتمعات، وما تمثله ثقافة الآلة، أو Computer culture. Cyber punk, Cyber space، وذلك في أعمال كل من إسحاق أزيموف في قصصه القصيرة، والكاتب الأمريكي وليم جبسون

---

(١) نهاد شريف: مقدمة مجموعة "ثقب في جدار الزمن" الهيئة المصرية العامة للكتاب ط(١) ١٩٩٢.

(٢) يوسف الشاروني: في عالم الفكر، ص٢٧١.

(٣) نهاد شريف: نقد مجموعة "ثقب في جدار الزمن"، المقدمة ص٣ وما بعدها.

الذي يعد رائدًا في هذا المجال بداية من روايته New Romancer سنة ١٩٨٤، إلى روايته الأخيرة Light Virtual سنة ١٩٩٣، ويصور في أعماله مجتمعات مفككة تعيش حياة بسيطة وتتحكم فيها التكنولوجيا والعلم، ويهتم الكاتب بإبراز التفاصيل التكنولوجية الدقيقة وتصوير للعالم المضطرب من خلال الاعتماد على حبكات معقدة.

وكان من رأيه أنه لا يكتب عن المستقبل، ولكنه يتحدث عن الحاضر حيث يضغط على أزرار الآلات لأقصى مدى ليزداد الموقف اشتعالاً [(١)].

كما تناول الدارسون فكرة "كائنات المستقبل" التي ستحاول تدمير الحياة على كوكب الأرض، وسوف تهبط هذه الكائنات في شكل "غزاة فضاء" مرعبين، فهم أعداء للحياة وليسوا رسل سلام كما تزعم تلك الكائنات ... لأنهم سيحلون على الأرض في شكل أجسام دقيقة، أو شكل فيروسات أو شكل كتل هلامية شرهة إلى بروتوبلازما الإنسان الحي، على نحو ما ظهر في قصص رؤوف وصفي: رعب من الفضاء، وغزو من عالم آخر، والكائنات الرهيبة والجحيم [(٢)].

ويبدو أن الخوف من الموت قد تمكن من مبدعي هذا الأدب؛ فكان لا بد من مواجهته في قصصهم، ومسرحياتهم كما صنع نهاد شريف – في رواية "قاهر الزمن"، وفي قصته القصيرة "القصر"– وقد كشف عن هذه المواجهة بعض النقاد مثل الدكتور نعيم عطية، الذي بيّن أن هذا الكاتب عمد إلى مقاومة الموت بأفكار مضادة وهي "هجرة الإنسان إلى المستقبل"، أو "دفع عدد من البشر إلى الفضاء الخارجي، واستقرارهم في مراصد بعيدة" [(٣)].

وكشف نقاد هذا الأدب عن فكرة "النهاية الوشيكة للعالم"، واعتقد المبدعون في أعمالهم قبل نهاية الحرب العالمية الثانية أن نهاية العالم غير محتملة رياضيًا إلا بعد مرور ملايين من السنين. ولكنهم سرعان ما تخلوا عن هذا الاعتقاد بعد ضرب هيروشيما ونجازاكي بالقنبلة الذرية الواسعة

---

(١) Sean syers Dialectic and social criticism, university of kent at canterbury

(٢) يوسف الشاروني: عالم الفكر المعاصر، ص٢٧١.

(٣) د. نعيم عطية: مجلة الفيصل عدد ٤١ أكتوبر ١٩٨٠، ص٥٧.

التدمير، وأوضحوا – كما رصد محمود قاسم هذا التحول – أن نهاية العالم أقرب مما تتوقع البشرية؛ لأن العلم يتطور كل يوم نوويًا [1].

ومن مظاهر الخوف التي عني بها الناقد المعاصر الخوف من تطبيقات الهندسة الوراثية، لقد فتح العلم بابًا لإمكانية اللعب في ميكانيزم الخلية الحية؛ وصولاً إلى تحقيق نموذج الإنسان الفائق القدرات. وكانت فكرة "الاستنساخ"، التي تعني أن يعيد العلماء نسخ إنسان يمتلك صفات ممتازة وخواص نادرة، على نحو ما جاء في رواية الدوس هكسلي "عالم جديد شجاع"، التي تصور أن العلماء سوف ينتجون بعد ستة قرون ستة وتسعين إنسانًا من إنسان واحد فقط. ويرى هذا الناقد أن البحث العلمي في السنوات الأخيرة قد حقق هذه الفكرة في أقل من قرن، وليس ستة قرون كما نادى بها هكسلي ، وذلك في تجربة استنساخ النعجة دوللي.

وقد أدت فكرة الاستنساخ بعد اكتشاف الجينات إلى طرح تساؤل يتعلق بـ"إيجاد نوع بشري فائق القدرة"، يطلق عليه "الإنسان الإله"، إنها إعادة لظهور آلهة الميثولوجيا القديمة: بروميثيوس وفاوست، وقد تمثلت هذه الفكرة في ثلاث روايات لـ"فارمر"، وهي: "صانع الكون" عام ١٩٦٩، و"أبواب الخلق" عام ١٩٧٠، و"كون خاص" ١٩٧٠. وقد جعل المؤلف هذه الروايات تبدو آلهة بمظهر إنساني [2].

وقد تنبأت الكاتبة الكويتية طيبة الإبراهيمي بموضوع الاستنساخ قبل استنساخ دوللي بسنوات، وذلك في روايتها "الإنسان المتعدد"، وعلى ذلك أصبح من الضروري وجود ميثاق خلقي يلتزم به علماء العالم وهم ينقلون تجارهم من عالم النبات والحيوان إلى عالم الإنسان.

والواقع أن هذا الجانب يثير في الذهن أكثر من تساؤل، فمتى يتوقف العالم أثناء تجاربه قبل أن يصبح الإنسان نمطًا آخر؟" أو ما حدود الحرية المتاحة للعلماء في عمليات الاستنساخ التي قد يكون وراءها فكر عرقي أو نزعة عنصرية أو لونية ؟[3].

---

(١) محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص٩١.

(٢) محمد عزام: الخيال العلمي في الأدب العربي، ص١١٥.

(٣) فاروق شوشة: مقال بعنوان: دفاع عن العلم، الأهرام ١١ /١٩٩٩/٤، ص٢٨.

وتتوالى الدراسات والبحوث بمرور الزمن عاكسة الرغبة في طرح المزيد من الرؤى النقدية الخاصة بالجانب المضموني لفكرة ضرورة بناء عالم مثالي، أو مدينة فاضلة تحقق للإنسان السعادة والرفاهية من خلال أعمال للفلاسفة والأدباء، ولكن هذا العالم المثالي في ظل هذا التقدم العلمي والتطور التكنولوجي أطلق عليه بعض النقاد روايات منذرة Warning Novels على نحو ما ظهر في كتابين لـــ"روبرت شيكلي" هما: تبادل العقول، والمهرجون، وكما ظهر ذلك عند كل من بيير بول، في اليوتوبيا الضد "كوكب القرود"، وآرثر كليرك في "المدينة والنجوم".

كما يطلق الناقد Mark R Hilliegas [1] على هذه الرؤية وصفًا آخر بمعنى اليوتوبيا الضد Dystopia أو Antiutopia . فقد نظر أدباء الخيال العلمي إلى المستقبل برهبة وذعر وفزع، وينقلون هذه المشاعر إلى القراء متنبئين بنبوءات رهيبة عن النتائج المحتملة للعلم، ويمثل هذا رواية راي براد بوري "٤٥١ فهرنهيت" الذي يوجه تحذيرًا قويًا من مجتمع حارق للكتب، وإحلال أجهزة الراديو والتلفزيون محلها، بحيث تستعبد هذه المستحدثات عقل الإنسان ووعيه وطاقاته.

وتستأثر فكرة "ما بعد الكارثة" Post Catastrophe [2] اهتمام هذا الناقد أيضًا — ونقاد أدب الخيال العلمي بعامة — حيث وصفوا من خلال قراءاتهم التحليلية لروايات يصف كتابها انهيار الحضارة عقب وقوع كارثة كونية أو حرب نووية شاملة. ويبين هؤلاء الكتاب حالة البشر عقب هذا الدمار وألوان الموت، وبشاعة الصور وهولها؛ مما يعيد البشرية إلى بداية الحضارات البدائية، ويقول Mark R Hilliegas [3] إن هذا النوع من الأعمال ملائم لإبراز طبيعة البشر والتطور الحضاري على نحو ما جاء في كتاب Re Birth أو إعادة الميلاد لجون وندم Johe Wyndham. وأيضًا عدد من قصص لهاد شريف "حذار إنه قادم، وسكان العالم الثاني".

وتلقي فكرة الاتصال النوعي المتمثلة في قصص الفضاء Space Fiction عناية المبدعين لأدب الخيال العلمي، فتناولوها في رواياتهم وقصصهم، وتابعها النقاد بالدرس والتحليل.

(1), (2), (3) Science Fiction As Acultural Phenomenon A Re Evoluation. Extrapolation, 4, May 1963. P.26-33.

فثمة اتصال تمثل في قيام "رحلة من كوكب الأرض إلى كوكب آخر" كما في رواية "أول رجال في القمر" لويلز، التي تضطلع بمهمة تقديم تصوير كامل لمظاهر الحياة على سطح القمر، ووصف أشكال الكائنات القمرية، وطبقاتها الاجتماعية. ولكن ويلز عمد أيضًا إلى التركيز على الجانب المحزن في المجتمع القمري؛ وذلك لسيطرة الآلية، وانعدام الحرية، التي تجعل الإنسان عبدًا لبرنامج معين يلتزم به طوال حياته، ومع ذلك فهناك "الوحدة بين أهل القمر واستخدامهم للغة واحدة، وانعدام الحروب بينهم، وقيام الحكم على يد أرستقراطية ثقافية " [1] وكل هذا كان مثار لاهتمام الكاتب.

كما جرى اتصال بين "كوكب الأرض وكوكب المريخ" لا بقصد تصويره وتحديد معالمه، ولكن بقصد "إعادة الحياة الطبيعية إليه" بعد تهديد وجوده. وهذه زاوية تناولها النقاد في بعض قصص الخيال العلمي، ففي رواية "الكوكب الملعون" لإيهاب الأزهري انتقل ثلاثة من مصر إلى كوكب المريخ عقب تدمير غلافه الجوي إثر حرب هيدروجينية، وذلك لإعادة الحياة الطبيعية إلى سكانه بعد أن لجأوا إلى باطن الكوكب، لتتحكم في مصائرهم "الآلية"، والنظام الفردي الدكتاتوري الصارم، الذي فرضه حاكم يلقب بـ"واهب الحياة"، وسمي كذلك لأنه يتحكم في كميات الأكسجين التي تهب لشعبه الحياة [2].

كما نجد نمطًا آخر من الاتصال أطلق عليه بعض النقاد [3] "التلاحم بين عالمين مختلفين بدافع التعاطف لدرء الخطر"، وذلك من خلال تحليل إحدى قصص مجموعة راي براد بوري القصصية التي تحمل عنواناً The Martian Chronicles أي سجلات تاريخية لكوكب المريخ، ففي هذه القصة يتخيل الكاتب انتقال عدوى مرض – أصيب به بعض أهل الأرض – إلى سكان المريخ الذين هلك أغلبهم على أثر هذه العدوى. وعندما عجز الناجون منهم عن إيجاد حل لمواجهة هذا المرض طلبوا من أهل الأرض أن يمدوا إليهم أيدي المساعدة والمعاونة.

---

(١) إنجيل بطرس سمعان: دراسة في الرواية الإنجليزية، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٨١،ص١٤٩ وما بعدها.

(٢) انظر الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي:ص١٣٩ وما بعدها.

(٣) Science Fiction As Acultural Phenomenon A Re Evoluation P.٢٩.

ويقارن الكاتب بين التقدم الحضاري لأهل المريخ في مقابل همجية أهل الأرض الذين لوثوا عالمهم النظيف وأماكنهم التاريخية، وفي هذا إدانة لإنسان العصر الذي لم يعد يعبأ بالقيم الأخلاقية والجمالية.

وكانت هذه الفكرة أيضًا مناط مسرحية توفيق الحكيم "شاعر على القمر"، حيث يذهب ثلاثة من سكان الأرض عالمان وشاعر، وبمجرد الهبوط على سطح القمر يعد العالمان أجهزقما تمهيدًا لفحص الصخور وأخذ عينات، بينما وقف الشاعر مشدوهًا منبهرًا بالطبيعة الجديدة، وهنا تلتف حوله الكائنات القمرية الرقيقة، وقمس إليه إنه مختلف عن الآخرين؛ لأنه ليس من جامعي الحجر أو كالذين سبقوهم من قبل. ويعلم الشاعر أن هذه الكائنات ليست إلا نوعًا واحدًا فلا ذكر ولا أنثى، ويعيش الجميع متآلفين لا ميلاد ولا ممات [1].

وثمة اتصال من نوع آخر بين "كوكب الأرض وأحد الكواكب"، يمكن أن يطلق عليه النقد المواكب للعمل الأدبي "الاتصال العكسي"،الذي يراد به الرحلة العكسية ذات الأهداف الإصلاحية أو التدميرية، فقد عني بعض الكتاب العرب بفكرة الغزو المتجه من الكواكب الأخرى نحو الأرض، على نحو ما صنع كل من ويلز في "حرب العوالم"، حيث وصف كائنات وافدة من خارج الكرة الأرضية، ذات مظهر منفر وقمديد منكر [2].

وفي قصة نماد شريف "رقم ٤ يأمركم" [3] "يكشف النقد المعاصر عن رغبة سكان هذا الكوكب الذين يتميزون بالتقدم والرقي الحضاري في إعادة الانضباط للحضارة التي أصيبت بالفوضى والتخبط، فيتوجهون لسكان الأرض بالنصح والتحذير من مغبة الاستخدام الخاطئ لأسلحة التدمير الرهيبة بعد استخدامها في هيروشيما ونجازاكي.

وقد احتلت فكرة "مراعاة مشاعر المرأة في المجتمع الغربي" جانبًا مهما من اهتمام الكاتبات اللاتي ينتمين إلى الأدب النسائي Feminism، والذي يرمي إلى تعديل أوضاع المرأة وانعكاساته

---

(١) انظر عالم الفكر: ٢٥٣.

(٢) انظر الخيال العلمي في الأدب: ٦٣.

(٣) رقم ٤ يأمركم: ط مؤسسة أخبار اليوم سنة ١٩٧٤، ص٤٤.

على الأدب – وتجاهد الكاتبات (نعومي وولف)، و(جوليا كرستيفا)، و(ماري ايجلتون) لتحرير المرأة واحتلالها مواقع مناسبة في المجالات الفكرية والأدبية، كما ظهرت حركات نسائية مضادة لاضطهاد الرجل للمرأة والتي تتعرض – رغم المدنية الحديثة – لأشكال الاغتصاب، والتهديد، وامتهان الكرامة، وإلغاء مساواتها بالرجل؛ مما دفع هذه الحركات إلى تشجيع مقاومتها له، وحماية نفسها بالتدريب على الأسلحة الحديثة التي تشل حركته.

ولم يغفل أدب الخيال العلمي هذا "التوتر" الذي أصاب علاقة المرأة بالرجل، على نحو ما أظهرت ذلك دراسات نقدية حديثة تناولت هذا الوضع بالتحليل، وأشارت إلى إحدى الروايات، وهي "امرأة على حافة الزمن". Woman at The Edge of Time، للكاتبة الأمريكية مارج برسي.

وقد أتاح لي "الإنترنت"[1] الاطلاع على هذه الدراسة الحديثة، التي تعاملت مع هذه الرواية بوصفها نتاجًا أدبيًا يدعو إلى عالم مثالي أو يوتوبيا حديثة، فقد خططت مارج برسي في نصها الروائي لإقامة "مدينة مستقبلية" أطلقت عليها "ماتا بويسيت" يختفي منها العنف والجريمة، ويتحقق فيها مبدأ المساواة بين الرجل والمرأة على نحو من الجدية والصرامة. ومن ثم اختفت من لغة أهل المدينة أدوات التذكير والتأنيث، فتحولت كلمات مثل Her، His إلى Per، ومثل He, She, إلى person. وسوف يتم صنع الأطفال في الأنابيب، ويربى الأطفال في منازل خاصة، ويشارك الرجل في تربيتهم. فالناس في هذه المدينة متساوون في الحقوق والواجبات.

وقد أكدت هذه الرواية فكرة إقامة هذه المدينة المثالية والرحلة إليها عن طريق شخصيات إيجابية، فقد رحلت إليها إحدى الفتيات تدعى كوني رامس مع صديقتها لوسيانت "عابرة الزمن"، ورحلت إليها أيضًا سيدة تدعى "أنجيلا" عانت بالفعل من عنف الرجال، ووضعت في النهاية في إحدى المصحات، وتحت تأثير العلاج قابلت "لوسيانت" عابرة الزمن ورحلا معًا إلى مدينة "ماتا بويسيت"

(1) Jillion sandell on the edge of change. Gender wor and the search for utopia. Bad subjects, Issue 15, september 1994.

وإلى مدينة مستقبلية أخرى ما زالت تخضع لسيطرة الرجال. وكان عليهن في النهاية الاختيار بين عالمين، وقد اخترن البقاء – كما تقول الدراسة – في ماتا بويسيت، فالسعي إليها يستحق الكفاح.

ويتضح مما سبق أمران: الأول هو أن هؤلاء النقاد الذين تناولوا تلك الأفكار والقضايا قد أبرزوا دور الخيال العلمي أو وظيفته في "تهيئة عقول البشر للتطور العلمي القادم"، والتنبؤ بما هو صالح البشرية أو ضدها، و"الإسهام" في حل المشكلات السياسية والاجتماعية، وأن كلاً منهم قد عالج الموضوع في القصة أو المسرحية حسب تصوره ووجهة نظره.

والأمر الثاني هو أنهم قد تناسوا الحديث عن الجانب الفني، أو قل حديثهم عنه حينما تناولوا أعمال أدب الخيال العلمي؛ ومن ثم فقد ظل المضمون بارزًا أكثر من الظواهر الفنية الكامنة بالفعل في القصة والمسرحية، فلم يجر الحديث مثلاً عن بناء الشخصية الفنية، أو الصراع الدرامي، أو السرد، أو فنية الحوار. وغير ذلك من العناصر التي تحتاج إلى الوقوف عليها للتعرف على علاقتها الجدلية بمضمون العمل قصة أو مسرحية. وهو ما سنراه في الاتجاه التالي، الذي يندرج تحت عنوان "الاتجاه التكاملي".

* * *

إن هذا الأدب هو نسق معرفي جديد، تتمثل فيه سمات الحداثة، حيث تعامل الكاتب مع المنجزات الحضارية ووصل بها إلى أقصى مدى يتخيله، فدخل في بيئات جديدة وتعامل مع إنسان جديد، وتجاوز الواقع ليستشرف المستقبل ليقدم رؤيته الإنسانية، ولهذا تميزت الحداثة هنا بميزات عدة [1].

أولاها: التجريب: حيث تتيح الممارسة الحداثية إمكانية التجريب، في الشكل والمضمون على السواء، وتمكن المبدع من الخلق الجديد، والتشكيل الجديد للواقع والذات.

ثانيها: التجاوز: لأن التغيير، وتصوير الواقع الأدبي هو أساسها، إنها تريد التغيير بأن تتجاوز المطروح.

---

(١) د.مدحت الجيار: مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، مقال بمجلة فصول، المجلد الرابع سبتمبر ١٩٨٤، ص١٨.

ثالثها: بعث الوعي الجديد، أو الإسهام في خلقه.

رابعها: الإرهاص بمستقبل النوع الأدبي أو بمعضل إنساني أو اجتماعي في طريقه للحدوث.

كما تعامل هذا النوع أيضًا مع الفانتازيا وشطح الخيالات وما هو أسطوري أو خرافي، وأدخله في نسيج العمل دون أن يكون مقحمًا أو محتاجًا لتفسير، وكانت مقدرة الكاتب على الإقناع مقومًا مهمًا من مقومات العمل؛ إذ ليس الأمر مجرد انفلات من الأرض بوسيلة طيران في أجواء سماء الفانتازيا ذات التهويمات، بل هو جدل وثيق بين أرض الواقع واستشراق المستقبل، من هنا بدا الكاتب مراقبًا، وشاهدًا، وصاحب رسالة.

الاتجاه الثالث

الاتجاه التكاملي

وإذا كانت بحوث الاتجاه السابق ودراساته – قد ركزت على الجانب المضموني للعمل الأدبي ومحتواه الفكري على نحو غالب– فإن ثمة بحوثًا ودراسات أخرى استهدفت "الأدوات الفنية" التي وظفها كتاب قصص الخيال العلمي ومسرحياته، فعمدوا إلى تحليل هذه القصص والمسرحيات من خلال تناول تلك الأدوات مثل الشخصية المحورية، والسرد، والحبكة، والصراع، وغير ذلك من الأدوات التي كانت مدخل النقاد إلى الكشف عن مضامين تلك الأعمال.

وتطلعنا المناهج الحديثة على المواقف المتباينة للنقاد بصفة عامة، في تناولهم للعمل الفني، فالبعض يركز على الدور الاجتماعي والسياسي للعمل، ويجعل الاهتمام بالجماليات في مرتبة أقل – مثلما وجدنا في الاتجاه السابق– وهناك من يتناول النص في ذاته دون النظر إلى أية علاقات أو صلات بين النص وخارجه معتمدًا على شفرات النص وشبكة العلاقات كما في النقد البنوي – ولم تتعامل أي دراسة في هذا النوع مع هذا الاتجاه – وهناك اتجاه ثالث يجمع الاتجاهين السابقين، ويمثله ميخائيل باختين، ولوسيان جولدمان، وبه يستطيع الناقد إضاءة العمل الأدبي من الداخل والخارج معًا [1].

---

(١) د. أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢، ص ١١١.

ميخائيل باختين، ولوسيان جولدمان، وبه يستطيع الناقد إضاءة العمل الأدبي من الداخل والخارج معًا [1].

ولكن لا بد من التسليم بأن النص المنقود يقوم بالضرورة على شيئين: مادة وصورة، أما المادة فهي الحياة، أو إمكان الحياة من وجهة نظر الأديب، وأما الصورة فهي تكوين هذه المادة وإعطاؤها شكلاً يناسب الجنس الذي انتمت إليه، وتدخل فيها العناصر اللغوية التي تعبر عن المضمون" [2]، وليصبح الكشف إذن عن المضمون ومتابعة الصياغة عملية واحدة وكلاً لا يتجزأ، علاقة جدلية يمكن التعبير عنها من الناحية الفكرية والجمالية معًا [3]، كما نص عليها هيجل حين قال: " ليس المضمون إلا الشكل حين يتحول إلى مضمون، وليس الشكل إلا المضمون عندما يتحول إلى شكل" [4].

وكان العقاد على صواب عندما كشف عن كيفية التعامل النقدي مع القصة العلمية، فكان من رأيه أنها "ذات مزية وذات عيب، ومزيتها هي عيبها في وقت واحد، فإذا انتقدتها من وجهة الفن القصصي قيل لك إن المهم فيها هو بسط الفكرة العلمية، فلا بأس فيها بإهمال الأصول الفنية بعض الإهمال، وإذا انتقدتها من وجهة الحقيقة العلمية ، قيل لك إن القارئ يعلم وهو يتتبع حوادثها أنها من قبيل الأحلام العلمية التي لم تتحقق في عالم الواقع، فلا بأس فيها بالترخص في تمثيل النظريات

---

(١) د. أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢، ص ١١١.

(٢) د. أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، ط دار الأندلس سنة ١٩٨٠، ص١٠١. وانظر النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢، ص١١١.

(٣) د. محمود الربيعي: قراءة الرواية، ط (١) دار المعارف ١٩٧٤م. ود.حسن البنداري: فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، الأنجلو المصرية، ط(٢) ١٩٨٨. وجدلية الأداء التبادلي في الشعر العربي المعاصر، الأنجلو المصرية، ط(١) ١٩٩٥.

(٤) محمد فتوح أحمد: مقال بعنوان غائية الإبداع وتجربة الناقد، مجلة فصول، فبراير سنة ١٩٩١، ص٨٧.

والتجارب، والتحلل من قيود المعمل والمدرسة، فليست هي علمًا بحتًا أو قصصًا بحتًا، ومن هنا عيبها، ومن هنا مزيتها "[1].

فالقصة العلمية عند العقاد ليست علمًا بحتًا، ولا قصصًا بحتًا، كما تعتمد على الخيال في تصوير الحقيقة العلمية بعد سنوات، بجانب تأكيده على أهميتها في تقريب الثقافة العلمية للقراء.

[٢]

ويبلغ عدد الدراسات التي ركزت على الأدوات الفنية ست دراسات تشكل ما يمكن أن نطلق عليه "الاتجاه التكاملي".

أما الدراسة الأولى: فهي "الخيال العلمي ورؤى المستقبل" للدكتور عصام بهي الذي تناول رواية "قاهر الزمن" لنهاد شريف، وتمضي هذه الدراسة في جانبين مترابطين:

الأول هو تناوله قضية المستقبل، وهي قضية تشكل أزمتنا الروحية إزاء التقدم العلمي باعتباره الطريق الوحيد للانطلاق نحو المستقبل.

وأما الجانب الثاني فهو تحليل هذه الرواية بشكل مفصل، بأن عرض لمحتوى العمل، ومغزاه، وأبعاده وعناصره الفنية.

فالمحتوى – كما يرى يرتكز على تصوير فكرة استخدام التبريد بأقصى درجاته؛ لأنه سيحل كل مشاكل الإنسان، كما سيكون الملجأ الحصين للبشرية من الحروب والمجاعات والأمراض، كما عبرت عنها أفكار الدكتور حليم صبرون العلمية وطموحاته المستقبلية والتي أطلق عليها"عصر حليم".

ويلاحظ الناقد أن الرواية تبدأ من المستقبل وتعود إلى الماضي، حيث تبدأ بتقرير يقدم من باحث تاريخي سنة ٢٣٠١ عن طريق مذكرات أو أوراق عثر عليها في منطقة مرصد حلوان، وهذه المذكرات خاصة بالصحفي كامل همسي، والتي كان يمليها الدكتور حليم عن أبحاثه وأفكاره حول التبريد، وبالتالي كان على الباحث التاريخي أن يحقق ويحذف ويضيف حتى يخرج لنا هذه القصة.

---

(١) خواطر في الفن والقصة: دار المعارف ١٩٧٤م، ص٤٨.

وتعود الرواية بأحداثها إلى الماضي إلى سنة ١٩٥١ وما بعدها، حيث يضيف الكاتب مسحة من الواقعية على تلك الأماكن والأحداث والشخصيات التي تتحرك بملامح جسدية ونفسية مألوفة.

ومن استنتاجاته النقدية أنه قد رأى قدرة الكاتب على إثارة قضاياه الخاصة، وتشكيلها تشكيلاً فنيًا، كما أنه رأى أن أحداث الرواية مترابطة نامية من البداية إلى النهاية في تطور منطقي واضح من وجهة نظر الصحفي كامل هنسي (الراوي) الذي تشكل مذكراته الشخصية القسمين الثاني والثالث من الرواية.

ويرى أيضًا أن القسمين الأول والرابع من الرواية يرويهما راوٍ محايد يتتبع كامل في المرصد قبل انتقاله إلى فيلا الجبل، ثم يعود في النهاية لنعرف منه مصيره، ومصير الشخصيات الأخرى، الأمر الذي جعل القارئ لا يعرف شيئًا عن ماضي كل من الدكتور حليم ومساعده مرزوق إلا ما يعرفه كامل، ولا يعرف أيضًا شيئًا عما دار في الفيلا أثناء الفترة التي أبعدوا كامل عنها، ومن ثم لم يتعرف القارئ على الدوافع التي جعلت مرزوق يحاول السيطرة على المكان ومعرفة أسرار الدكتور المجهولة، ولماذا عجل بتبريد زين، ويرى الناقد أنه ربما لجأ الكاتب إلى وجهة النظر هذه حتى لا يلجأ إلى وجهة نظر الدكتور حليم، فيضطر إلى متابعة التفاصيل العلمية الجافة.

أما البناء الروائي فهو بناء متماسك، لم يوجد فيه أي تداخل في الأزمة، اللهم إلا في مشهد الحلم الذي ينتقل فيه كامل إلى المستقبل حتى أن القارئ لا يدرك أنه حلم إلا في نهايته، ولو قدر للكاتب – كما يقول – أن يستخدم هذا التداخل لاستطاع أن يجسد بعمق فكرة سيطرة الزمن في لحظاته الثلاث على الإنسان، ولأعطي أيضًا صورة أكبر درامية وتأثيرًا لمحاولات الشخصيات – وبخاصة لكل من الدكتور حليم ومرزوق – لقهر الزمن.

وقد أتاح هذا البناء للكاتب الوصف الدقيق للطبيعة والأشخاص والأشياء، ولكنه لا ينتبه إلى أن كثرة تفصيلاته تعوق – أحيانًا – تدفق حركة الحدث الروائي. كما يراه قد نجح في استخدام الوصف الدقيق للأحياء، والتهيئة لحدث قادم. كما فعل في التمهيد لحادث العربة التي كادت تقتل كاملاً في سكون الليل في الجبل، وهو الحادث الذي كان البداية الحقيقية للأحداث التالية.

وهكذا يرى الناقد نجاح الكاتب في إثارة كثير من القضايا التي تكتنف طريق العلم في الاتجاه نحو المستقبل، كما يراه قد عبّر عن حيرة الإنسان وتردده وخوفه من اللانهائية وفزعه من تمزق العلاقات الإنسانية الحميمة، وهو الذي سيؤدي إلى فقدان القيم الروحية والاجتماعية. ولقد عبر عن هذا كله في إطار فني جيد يجعل من الرواية بحق عملاً معدودًا إذا ذكر نتاج رواية الخيال العلمي في الأدب العربي [1].

وأما الدراسة الثاني فهي " الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، للدكتور عصام بهي، فقد درس موضوع الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، مدفوعًا برغبة بالاهتمام في هذا المجال بعد أن لاحظ قلة الاهتمام بهذا الجانب، بالرغم من وجوده في بداية العشرينات في الغرب حين كتب التشيكي كاريل تشابيك Cairel Capec ١٨٩٠- ١٩٣٨ مسرحيته الشهيرة "إنسان روسوم الآلي" سنة ١٩٢٠، مصورًا فيها صورة كابوسية لاستيلاء الإنسان الآلي المتطور على مقدرات البشر، حيث يقتلون كل من يقابلونه من البشر العاديين فيما عدت الكويست AL guist المدير بمصنع روسوم للإنسان الآلي ليسخروه في محاولة اكتشاف سر صناعتهم حتى يتمكنوا من التكاثر [2].

ولقد عالج الحكيم الخيال العلمي في وقت مبكر، فكانت مسرحيته الأولى "لو عرف الشباب" في أواخر الأربعينيات – التي قد أشرت إليها من قبل – ونشر مسرحيته "رحلة إلى الغد" في أواخر الخمسينيات، وفي أوائل الستينيات نشر مسرحيته التالية "الطعام لكل فم".

وقد تعرض الحكيم لمشكلات وأحلام إنسانية يمكن حلها عن طريق العلم، مثل: عودة الشباب وغزو الفضاء وتسخير الآلة لخدمة البشر، كما في "رحلة إلى الغد"، والقضاء على الجوع كما في "الطعام لكل فم"، عن طريق استخدام الطاقات المتوفرة والرخيصة على سطح كوكبنا.

---

(١) انظر الخيال العلمي رؤى المستقبل: ص٥٧ وما بعدها.

(٢) كرك تشابيك: إنسان روسوم الآلي، ترجمة د.طه محمود طه، من المسرح العالمي، الكويت يناير ١٩٨٣، ص١٦٠.

والحكيم باعتباره مفكرًا اهتم بما تسفر عنه المشكلات الإنسانية، فكان صراع الأجيال، ورد الفعل الإنساني تجاه الآلية، وفي مسرحيته "الطعام لكل فم" يطرح سؤالاً هو: ماذا نفعل للمستقبل وأحلامه ونحن غارقون إلى أذقاننا في حياتنا التافهة والروتينية.

كما يلاحظ اعتماد الحكيم على مجموعة متنوعة من الأبنية المسرحية، ابتداء من بنية الحكي في مسرحية لو عرف الشباب، إلى بنية الرحلة في الرحلة إلى الغد، وأخيرًا بنية المسرح داخل المسرح في الطعام لكل فم. وكان التوفيق على ما يرى في اختيار كل واحد من هذه الأبنية.

ومن هنا يبرز دور الدارسين والنقاد لأدب الخيال العلمي – كما يتضح من الدراستين السابقتين والدراسات التالية. وربما كان خير ما نواجه به العمل هو محاولة تقدير قيمته، إما إمتاعًا أو تلقينًا أخلاقيًا، أو تفريغًا نفسيًا، يعيد التوازن إلى الحياة من خلال ممارسة التأويل والتحليل في ضوء الإدراك الجمالي بوصفه وسيلة إجرائية لسبر أغوار النص الأدبي.

وتظل دائمًا عملية توصيل التجربة الأدبية في إطارها اللغوي إلى المتلقي هي الشغل الشاغل للناقد، حيث يعمق استجابة الفرد لقيمة العمل فنيًا وإيصال مضمونه المرتبط برسالة إنسانية أو بقيمة أخلاقية أو دينية أو سياسية.

أما الدراسة الثالثة: فهي قراءة في رواية السيد من حقل السبانخ [(١)]، أو يوتوبيا عصر العلم، وتتصف هذه الرواية ببناء معماري متميز. ويتداخل في تشكيل نسيجها – الذي قد يخدعنا ببساطته – ثلاثة محاور مختلفة، تتكاثف وتتضافر – بالاستعانة بمنهج تحليلي يقوم بالربط بينها – لتخلق لنا مدينة فاضلة تنبض بالحياة وتنبع من أرض الواقع، ويعيش البشر بين أركانها سعداء يتعمون بمجتمع الرفاهية حيث تحققت العدالة الاجتماعية، وهذه المحاور هي:

---

(١) حسين عيد: قراءة في رواية السيد من حقل السبانخ فصول أكتوبر ١٩٨٥ ص٢٤٤، وما بعدها. وقد درس أيضًا هذه الرواية: د. مدحت الجيار في مقال بعنوان : مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، فصول سبتمبر ١٩٨٤.

أولاً حكاية هومو، وهو يخرج على النظام العام، مشاركًا في آخر ثورة في التاريخ ضد العبيد الآليين، من أجل إنزال الآلات عن عروشها، وإجلاس الإنسان محلها.

ثانيًا: جزئيات المعيشة وتفصيلاتها، التي تتناثر على مدار العمل الفني؛ لتشكل لبنات بنيان المدينة الفاضلة.

ثالثًا: البناء الفكري الذي ترتكز عليه المدينة ويشكله ما يثار من حجج، مع النظام وضده، وتتوزع بين فصول الرواية بشكل فني أخاذ.

أما عن هومو فإن الكاتب ظل يشير إليه بلقب "السيد" على مدار سبعة فصول كاملة تأكيدًا لمزيته، ولكونه يشكل نموذجًا عامًا من البشر الذين سيوجدون في القرن الرابع والعشرين، وقد أجاد صبري موسى في رسم تفاصيل هذه الشخصية المحورية التي تبلغ من العمر خمسين عامًا.

وتعد شخصية هومو أحد المفاتيح الرئيسية التي تساعدنا على ولوج مدينته الفاضلة، وهو يتحرك – خلال زمن الرواية – في مسار موازٍ لاتجاه النظام ولكن في اتجاه مضاد، إنه يحاول أن يقاوم هذا التطور العقلاني للنظام، وأن يستعيد عاطفته القديمة أو انفعاله الفطري، وهكذا يعاني من الحيرة والقلق.

وفي لحظة استسلامه اللاوعي لعواطف لم تعد تتسق مع الزمان والمكان اللذين يعيشـــهما خرج هومو عن تيار حياته التقليدي، ولم يعد إلى منزله بعد انتهاء عمله في حقل السبانخ، بل مضى يتسكع في الطرقات إلى ميدان السفر الخارجي، واضطر في النهاية إلى أن ينتظر حتى اليوم التالي عند بدء العمل.

وكانت لحظة النـــزوة هذه التي استجاب إليها سببًا في مثوله أمام مركز التحقيقات الآلي للاستجواب، وبعد أن استفسرت زوجته عنه في ذلك اليوم. وتلتقط ملاهي المناقشات العامة – الموجودة في بدرومات الأبراج السكنية– قضية رجل السبانخ. ويتصل به بروف ويشكلان معًا جبهة تعارض النظام، وينضم إليها جماعة أخرى. وأمام تزايد حالات الخارجين عن النظام، أعلن النظام برنامجًا ثوريًا يتضمن معالجة هؤلاء الخارجين كيميائيًا، وإلغاء الزواج، وإلغاء الارتباط

بالأطفال، وإلغاء السكن، ويطرح البرنامج للاستفتاء الذي يقابل بعنف من قبل هومو وبروف، فكان قرار العودة إلى الأرض وإلى الطبيعة والبعد عن هذا النظام، بالرغم من تحذير مندوب النظام بأن العودة إلى الأرض تعد قرارًا بالانتحار والموت البطيء.

وأمام إصرارهم يعد النظام أجهزة خاصة لانتقالهم وحمايتهم، ويفتحون لهم بوابة خاصة يخرجون منها، ومن هذه القبة الزجاجية، ويتعرضون لشتى المخاطر، ويبدأ هومو في الانتباه والوعي بموقفه في اليوم الثالث، ويقتنع عقليًا بالعودة في اليوم الرابع؛ فيعود وحده ويطلب الدخول ثانية، وهو ينتظر أمام البوابة، لكن أحدًا لا يهتم به، وهكذا أخفقت آخر ثورة في التاريخ.

قام الكاتب ببناء شخصيات الرواية الأربع الأساسية بشكل متوازن من خلال تكوينين يتسمان بالخصوصية: الأول يتكون من هومو وزوجته، وهما شخصيتان يغلب عليهما الجانب العقلاني، مع بقايا عاطفية قديمة لم تندثر، وإن ظهرت بشكل أوضح لدى هومو، ويتشكل التكوين الثاني من بروف وديفيد، وهما نموذجان لشخصيات المدينة الفاضلة التي يسيطر عليها الجانب العقلاني، ولا محل للعاطفة لديها.

وهناك مستوى آخر أحدهما مع النظام ومؤيد له، ويمثله ديفيد وزوجة هومو، والآخر ضد النظام، ويمثله هومو وبروف، وهكذا تتصارع هذه المستويات لتتبلور القضية سواء على المستوى الإنساني أو على المستوى العام للمجتمع كله.

وفي خلفية هذا البنيان تبدو شخصيات السلطة باهتة وشاحبة، وربما بشكل متعمد، انعكاسًا لتأثيرها المحدود على أفراد المجتمع. ويمثلهم شخصيات لجنة التحقيق وهم يتسمون بنوع من الجمود والثبات. وكان أبرز ما قدم رسم تفاصيل دقيقة لتركيبة المجتمع من خلال جداول توضيحية لوصف النظام العام للمدينة، ولجان الإدارة، والأجهزة المعاونة، والمناصب القيادية، ونظام الزواج وولادة الأبناء التي تتم معمليًا عبر الأنابيب (وقد أشار إلى هذا الدوس هكسلي في روايته عالم جديد شجاع، وكذلك برناردشو في كتابه الإنسان العادي والإنسان العالي) الذي أشار فيه إلى التوليد الانتقائي الذي يعتمد على اختيار نوعية متميزة ذات صفات وراثية عالية ليتم إنتاج أنواع ممتازة

منها، كذلك أنواع الغذاء أو السكن والتعليم والثقافة، والعمل والزواج والعقاب، وأجهزة الاتصال والنقل.

وأظهر الناقد أهم قضية شغل بها صبري موسى، وهي قضية الحرية التي شعر هومو بفقدانها من خلال التحقيق معه، كما أفرد حيزًا آخر في مقاله لقضايا الجمال، ونداء الطبيعة وسيطرة الآليين أو السادة الجدد.

وقد حلق صبري موسى إلى آفاق فنية وفكرية عالية، تعد انعكاسًا لمقدرته الفنية، بجانب تبنيه لقضايا المجتمع الإنساني بعامة، وقضايا مجتمعه بخاصة، وكان للناقد بعض المآخذ على الكاتب، والتي قد تؤثر على سياق الرواية، كالتكرار في مناقشة القضايا، والإطالة في بعض المواقف.

ولكنه أشاد بطريقته حين قدم رؤى لمستقبل الأرض في رواية قليلة الأحداث، عميقة التحليل، تثير خيال القارئ، وتثري فكره. كما عمد إلى تعرية الواقع بكل قساوته وشروره، ربما لنقارن أو لنحاول تغييره مسترشدين بإسقاطاته على واقعنا المر.

وقد استطاع الناقد أن يبرز هدف النص من حيث هو بنية في إطار التصور الشامل للأدب كمعطى دال على التغيرات التي طرأت على نمط ثقافة العصر، وعلى تفهم طبيعة الصور بدلالاتها المختلفة وعلى نحو ما أعطانا متعة فنية وفكرية معًا.

وأما الدراسة الرابعة فهي دراسة رواية "الشيء" للناقد الدكتور سعد أبو الرضا، تناول فيها هذه الرواية بالتحليل والتقويم الفني. فقد رأى أن نهاد شريف – صاحب هذه الرواية – استغل فكرة ظهور بعض الأجسام في الفضاء، والتي يكتنفها الغموض، فيرى الناقد أن نهاد شريف حاول توظيف هذه الظاهرة جاعلاً من هذه الكلمة بإيحائها محورًا لعمله.

وإذا كانت الحاجة إلى كشف الغموض وإزالته هي منطلق الكاتب فقد أثراها بالجوانب الإنسانية من خلال ردود الفعل من قبل شخصيات عمله بهذا الجسم الذي ظهر فجأة في الفضاء – فوق إحدى قرى جنوب مصر – واختفى أيضًا فجأة، وهنا يشكل التقابل محورًا آخر مع الغموض لبناء هذه الرواية – كما يرى الناقد.

فقرية "فوخة" الصغيرة أصبحت مع وجود هذا الجسم المستدير اللامع فوقها في الفضاء مقصد كل من يستثيره خبر هذا الجسم في مصر والعالم، بل لقد أصبحت مركز مناقشات بين الشرق والغرب، وكشفت عن قلقهم مما يمكن أن يكون تهديدًا للبشرية.

ولكن مصر تعاملت مع هذا الشيء تعاملاً حضاريًا، فلم تفكر في العدوان أو المهاجمة مثلما اخترقت بعض الطائرات المجهولة حدود مصر، وحاولت أن تهاجم دون علم منها، ولكن ما إن اقتربت هذه الطائرات من هذا الشيء حتى تعطلت أجهزها، وقد ضاعف هذا من غموضه، بل ازداد الأمر غموضًا إذا نظرنا إلى طبيعة الزمن في هذا العمل.

ويرى الناقد أن الرواية بدأت "بلا تاريخ ولا توقيت ولا ترتيب منتظم"، وانتهت "بلا زمن يعرفه البشر"، ثم يطرح سؤالاً مهمًا فيقول: "هل هناك حدث بلا زمن؟"، ثم يجيب: كلا فهذا لون من ألوان الفانتازيا أو الإيهام الذي يستثمره الكاتب كخلفية ملائمة لما قد يشكل الحدث من مواقف ورؤى مستقبلية قد تتجاوز الواقع والزمان في نفس الوقت، حين رأى الحدث ونموه ونهايته، وقد استغرق زمنيًا سبعة أيام محدودة من ٢٠٠٧/٩/٩ إلى ٢٠٠٧/٩/١٥.

ويتساءل مرة أخرى عن طبيعة هذه الأيام، ويجيب: إنها يمكن أن تكون أيامًا عادية؛ نظرًا لأن كثيرًا من أجزاء الحدث فيها تقع في عالمنا الأرضي، ثم رد فعله على مستوى الشعوب والحكومات في العالم، بجانب ظهور الشيء وثباته معلقًا في الفضاء بلا زمن تقريبًا.

ويتوقف الناقد عند أبرز الظواهر التي اعتمد عليها المؤلف لإثراء عمله حيث يوظف الإعلام، ويصف توافد السياح والمكتشفين إلى هذه المنطقة، وكشف عن طبيعة العلاقات بين الدولة الكبرى والشعوب النامية.

أما الحدث فيراه ينمو بصورة مركزية، وتتسع دائرته كلما أضاف الكاتب عنصرًا جديدًا مرتبطًا به مازجًا إياه بالمواقف الإنسانية التي أثرت عمله، حيث يصور المؤلف قصة حب تنبعث من مرقدها بين صحفية وضابط؛ في محاولة منه لتوزيع الأضواء؛ تخفيفًا من المسيرة الرأسية الحادة الجافة حول الشيء.

وأزال الكاتب الغموض عن طبيعة هذا الشيء – في نهاية العمل – من خلال رسالة في الفصل الأخير، بثها ملاحو سفينة فضائية إلى كوكبهم الأم مستخدمين موجات إرسال تخاطرية كهرومغناطيسية عالية الذبابات، مؤداها أن سفينتهم قد تعطلت في الفضاء، وحاولوا إصلاحها دون مغادرتها، وقد تم هذا فوق كوكب غير معروف لهم، لكنه يضم كثيرًا من الأشخاص الطيبين المختلفي الأزياء والعادات والتقاليد، وأنهم رحبوا بهم دون أن يتصلوا.

وهكذا كشف الناقد عن رؤية نهاد شريف لهذا الشيء، فهو ليس إلا سفينة فضائية من عالم آخر يريد اكتشافنا، كما نحاول نحن اكتشافهم، وتسود بين الجميع المحبة والمودة، وهو ما يطمح إليه كتاب الخيال العلمي.

وأخيرًا يتجلى الغموض المثير الجاذب للانتباه المشوق للمتلقي، مقترنًا بتجاوز الزمان والمكان، متآزرًا مع التقابل كوسيلة تعبيرية تقنية تحاول توظيف التقدم العلمي ومصطلحاته وأحدث وسائله ونظرياته [1].

وهكذا فرض هذا النص لغة التعامل معه نقديًا، على اعتبار أنه ينتمي لقصة الحدث، والتي تركز على تصويره ودلالاته وردود أفعال المشاهدين له، والذي يصورهم المؤلف من الخارج فقط، وقد بنى الشخصيات على خلفيات سياسية وثقافية متباينة، وظل مناط اهتمام الناقد في الكشف عن الحبكة التي اعتمدت على السبب والنتيجة في عمل له بداية ووسط ونهاية.

أما الدراسة الخامسة فهي كتاب "الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي" للدكتورة عزة الغنام، ففي هذه الدراسة حاولت الباحثة تتبع هذه الظاهرة وأهم الأعمال في الغرب وعند العرب، ثم عقدت موازنة بين الأساطير والحكايات الخرافية وقصص الخيال العلمي التي عدتها أساطير العصر الحديث. ثم اعتمدت على عدة نماذج تطبيقية في مجالي الرواية والقصة القصيرة، وقد بنت تقيمها على عدة محاور منها:

---

(1) د. سعد أبو الرضا: مقال بعنوان روايات الخيال العلمي، ضمن أبحاث مؤتمر الإبداع الروائي في إقليم غرب الدلتا يناير سنة ١٩٩٤.

أ- أن هذه الأعمال قد أحرزت توفيقًا - بشكل أو بآخر - بين الرواية العلمية، والرؤية الإنسانية والأخلاقية والفلسفية

ب- دراسة البنية الروائية والكشف عن جمالياتها

جـ- إبراز مدى صدق المؤلف في التعبير عن تجربته الفنية، وما قد نقبله أو نرفضه منها.

وقد تخيرت أحد النماذج الروائية لبيان طريقة العرض والتقييم.

وتعد رواية د. مصطفى محمود "رجل تحت الصفر" خير نموذج لروايات الخيال العلمي، وقد أحرر الكاتب توفيقًا بين الرواية العلمية والرؤية الإنسانية والنفسية لشخصيات عمله، وتم ذلك في نسيج واحد وفي إحكام حتى أصبح الفصل بينهما عسيرًا.

وفي هذه الرواية نلتقي برؤية مستقبلية بعد سنة ألفين، أما الأحداث فهي موزعة على خمسة فصول، قدم الكاتب من خلالها أربع شخصيات هي: المصري الدكتور شاهين الحاصل على جائزة السلام ووسام أمنحوتب في الكهرباء والمغناطيسية ومساعده العراقي الدكتور عبد الكريم، وروزيتا وهي إحدى طالبات شاهين في جامعة لندن والتي ستصبح زوجة له فيما بعد وتحمل طفلاً منه بلا برطمان.

يبدأ الكاتب بداية تقليدية تكررت في الكثير من روايات الخيال العلمي، وهي وقوع حرب عالمية ثالثة بين أمريكا والصين، ووقوف روسيا موقف الحياد بينهما، ورغم ذلك تنشب حرب مروعة حتى كادت الأرض تخرج عن مدارها، وخلقت الحرب مرضًا أشبه بالطاعون حصد البشرية حصدًا، وتوحد الجميع أمام مشاعر الألم، والعذاب، والموت، وارتمى الجميع في أحضان بعضهم البعض ناسين الأحقاد والفواصل والحدود.

تكاتف العلماء لمعرفة سبب الداء وأخيرًا تم استخراج لقاح واقٍ، وخرج العالم من هذه المحنة وقد طهرته الآلام وتكاتف الجميع لتحقيق المستحيل وبناء المستقبل، واختفت الفواصل بين القارات

وتتكرر مشاهدة الحوارات بين الزوجين السعيدين إلى أن تحدث المفاجأة، وتتطور الأحداث وتبرز قوى متصارعة ومتعارضة بين العلم والعاطفة، بين الحياة والموت، بين مشاعر النبل، ومشاعر الأنانية، وقد بين الكاتب حقيقة الصراع بين نفوس البشر أينما وجدوا وفي أي زمان ومكان.

وكان هذا التحول إثر اكتشاف الدكتور شاهين فكرة "التفتيت الموجي" بالصدفة، ويقرر أن ينفذها بنفسه حيث سيحوله أحد الأجهزة إلى موجات تنطلق في الهواء إلى الفضاء بسرعة تفوق سرعة الضوء. مثلما يحول جهاز الإرسال التلفزيون صورة المذيع إلى أمواج، وكان يعلم أنه إذا تحول إلى موجات فلن يعود إلى حالته الأولى، ويمكن رؤيته عن طريق شاشات التلفزيون. ولهذا حرم مجلس القوانين، الذي يحكم العالم استخدام هذا الجهاز وأمر بوقف التجارب التي تهدد البشرية.

وتحت رغبة ملحة يندفع الدكتور شاهين لإجراء التجربة على نفسه تواقًا للسفر إلى الكواكب البعيدة، والمجرات القاصية دون أن يحمل معه طعامًا ولا شرابًا، واختار أن يضحي بنفسه وزوجته، غير عابئ بدموعها ولا بنصائح رئيس الأكاديمية الذي أمر بسجنه، وتمكن هو من الهروب بمساعدة عبد الكريم الذي وجدها فرصة للتخلص من غريمه والانفراد بزوجته روزيتا التي يحبها ولا يجد منها إلا نفورًا؛ حيث لا مكان لأحد في قلبها سوى زوجها وابنها المنتظر.

وقد ينجح الحقد والأنانية فينتصر الإنسان بنـــزواته ولكن إلى حين، فسينكشف الدور الذي قام به عبد الكريم، وتعرف روزيتا أنه هو الذي حرمها من زوجها. وذلك عندما وقف الجميع أمام التليفزيون لمشاهدة تلك الرحلة العجيبة:الآذان مرهفة، والحواس مشحونة بالترقب، وروزيتا تبكي بحرقة وتستمع إلى صوته الذي يتدفق بالنشوة يعبر الحدود إلى عالم آخر ليصف ما يراه في الفضاء الكوني وانتقالاته بين الكواكب، إنه سريع أسرع من الضوء. ويناقض بهذا نظرية أينشتين، وتختفي صورته ثم تظهر مرة أخرى فهو الآن في الحالة الأبدية، أو الحالة الثالثة للمادة، حيث الشعور بالحرية المطلقة والانعتاق الكلي، ثم يتسارع من كوكب عطارد، ويتسارع أكثر مندفعًا نحو الشمس تجذبه قوتها الهائلة ومعه آلاف وملايين من الأمواج عائدة في حنين إلى النور الأب، ليودع الأصدقاء وروزيتا، ويشكر عبد الكريم لمساعدته ويختفي الصوت.

تحول إلى موجات فلن يعود إلى حالته الأولى، ويمكن رؤيته عن طريق شاشات التلفزيون. ولهذا حرم مجلس القوانين، الذي يحكم العالم استخدام هذا الجهاز وأمر بوقف التجارب التي تهدد البشرية.

وتحت رغبة ملحة يندفع الدكتور شاهين لإجراء التجربة على نفسه توافقًا للسفر إلى الكواكب البعيدة، والمجرات القاصية دون أن يحمل معه طعامًا ولا شرابًا، واختار أن يضحي بنفسه وزوجته، غير عابئ بدموعها ولا بنصائح رئيس الأكاديمية الذي أمر بسجنه، وتمكن هو من الهروب بمساعدة عبد الكريم الذي وجدها فرصة للتخلص من غريمه والانفراد بزوجته روزيتا التي يحبها ولا يجد منها إلا نفورًا؛ حيث لا مكان لأحد في قلبها سوى زوجها وابنها المنتظر.

وقد ينجح الحقد والأنانية فينتصر الإنسان بـــنـــزواته ولكن إلى حين، فسينكشف الدور الذي قام به عبد الكريم، وتعرف روزيتا أنه هو الذي حرمها من زوجها. وذلك عندما وقف الجميع أمام التليفزيون لمشاهدة تلك الرحلة العجيبة:الآذان مرهفة، والحواس مشحونة بالترقب، وروزيتا تبكي بحرقة وتستمع إلى صوته الذي يتدفق بالنشوة يعبر الحدود إلى عالم آخر ليصف ما يراه في الفضاء الكوني وانتقالاته بين الكواكب، إنه سريع أسرع من الضوء. ويناقض بهذا نظرية أينشتين، وتختفي صورته ثم تظهر مرة أخرى فهو الآن في الحالة الأبدية، أو الحالة الثالثة للمادة، حيث الشعور بالحرية المطلقة والانعتاق الكلي، ثم يتسارع من كوكب عطارد، ويتسارع أكثر مندفعًا نحو الشمس تجذبه قوتها الهائلة ومعه آلاف وملايين من الأمواج عائدة في حنين إلى النور الأب، ليودع الأصدقاء وروزيتا، ويشكر عبد الكريم لمساعدته ويختفي الصوت.

وتنتاب عبد الكريم نوبات من عذاب الضمير، وعندما أراد أن يتطهر من جريمته اختار عقوبة تتناسب مع مكانته العلمية، ومع تضحية الدكتور شاهين، فتخير أن يكون أول من يحمل بذرة الحياة إلى جوبتر، يجمد إلى درجة الصفر على أمل أن يبعث عندما يصل إلى المشترى، ولكنه مات وحمل كفنه المشترى بدلا من بذرة الحياة.

أما روزيتا التي فقدت زوجها فلن تيأس وتجدد أملها في انتظار طفلها المرتقب، إنها تناجيه مناجاة تحمل وجهة نظرها في الحياة وفي الكون: "يا سيد الكل .. يا ساكن الغيب.. يا سكان ظلمة

المستقبل. متى تخرج لتقول لهم أن ينظروا لحظة داخل نفوسهم بدلاً من أن يوجهوا مناظيرهم إلى متاهات الفضاء.. نقول لهم إنه من الداخل يخرج كل شيء، من الداخل خرجت أنا .. وربما أيضًا خرج ذلك الكون العظيم الذي أفقدكم العقل "[1].

وهذا تشكل البناء الروائي بين التقابلات الثنائية لتجسد المفارقات والصراع في حبكة تقليدية، مقربًا إلى أذهاننا معلومات علمية دقيقة في قالب درامي؛ الأمر الذي يثبت أننا بحاجة ملحة إلى هذا اللون من الفن، وهذا القالب المجتمع. أما نظرياته التي توصل إليها مثل الحالة الثانية للمادة، والحالة الثالثة – فهذا سوف نتركه للزمن ربما تحقق على أيدي العلماء في أزمنة قادمة [2].

أما الدراسة السادسة والأخيرة فهي دراسة الدكتور محمد نجيب التلاوي، وقد قدم له الدكتور عبد الحميد إبراهيم بمقدمة ضافية أبرز فيها تبويب هذا الكتاب الذي يتحدث عن تأصيل هذا الشكل في باب، وعن الملامح الفنية لهذا الشكل في باب ثانٍ وأخير.

وقد لفتت نهايات قصص الخيال العلمي نظر الدكتور عبد الحميد إبراهيم؛ حيث يبدأ الكاتب عمله، وقد تيقن من انتصاره، ويتحدى الطبيعة، ولكن فجأة وفي النهاية يخفق الإنسان وتتلاشى قوى التحدي. وهذا ما حدث في نهاية قصة "سنة مليون" لتوفيق الحكيم، حيث تتحطم الآلة، وكذلك نهاية "قاهر الزمن" لنهاد شريف تتهدم الفيلا، ونهاية "العنكبوت" يتحطم المعمل. فكانت النتيجة اهتزازًا في البنية الفنية، "وكان علينا أن نتقبل قصص الخيال العلمي كما جاءت، وهي تعكس روح التحدي عند الإنسان، وإما أن ننشئ لنا قصصًا من صنع أنفسنا، ويكون فيها موقف الإنسان العربي واضحًا من أول العمل إلى نهايته، وإما أن نأخذ قصصًا من هناك، ثم نرقعها ببعض المواقف من هنا، فهذا هو التقليد عينه، وقد أضيف إليه التشويه "[3].

([1]) السابق: ص١١٣ وما بعدها.

([2]) الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي: ص١٠٠.

([3]) قصص الخيال العلمي في الأدب العربي: ص٦.

كما أبرز الدكتور عبد الحميد إبراهيم انعكاس مفهوم الزمن الصارم على البنية الفنية، فبدت وكأنها قصة تقليدية، ذات بدء ووسط ونهاية، وتمثل شرخًا واضحًا بين قصص هي في منشئها استجابة لروح العصر الذي تلاشت في حدة الزمن، وبين بنية تقليدية تحد من إبداعات الكاتب العربي لكي ينطلق بهذا النوع إلى آفاق المستقبل.

وقد أثنى الدكتور عبد الحميد إبراهيم على الدكتور نجيب التلاوي عندما عقد مقارنة بين قصص الخيال العلمي في أوربا وعند العرب، وبخاصة في فصله عن المصادر الأوربية، وبيان أوجه التشابه في وصف الغواصة عند كل من جول فيرن ونهاد شريف.

أما الجديد الذي أضافه الدكتور نجيب التلاوي إلى هذه الدراسة فكان حديثه عن موضوعين: أولهما الزمن، وثانيهما السرد، وبيان أثرهما على البنية الفنية للأعمال القصصية.

وقد شغلت عدة دراسات – وبخاصة الأنثروبولوجية – بالبحث عن علاقة الإنسان بالزمن على المستويين الفني والفلسفي، وتأكدت أن علاقة الإنسان بالزمن تتناسب قوة وضعفًا مع درجة تحضره، فالإنسان البدائي يدور في فلك الزمن الكوني، بينما الإنسان المتحضر يرتبط بالتاريخ.

كما اهتم النقاد بالمكان، ويرجع ذلك إلى تخلخل علاقة الإنسان بالأرض نتيجة لأبحاث الفضاء التي تلح على اكتساب عوالم مكانية، وأخرى تنافس الأرض في علاقة الإنسان بها والإفراط في زج الإنسان المعاصر إلى عوالم غامضة [1].

والواقع أن انشغال كتاب الخيال العلمي بالزمن لا يقل عن انشغال الفلاسفة به، بعد أن كشف أينشتين عن وجود اتحاد عضوي للفضاء والزمن، فضلاً عن كشف عن نسبية مقاييس زمن الفضاء، وذلك بعد أن كان مفهوم الزمن كما حددتها الفيزياء الكلاسيكية له خصائص محددة، وبُعد واحد، واستمرارية وانسياب ثابت [2].

---

(١) د. نبيلة إبراهيم: مقال بعنوان "خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في أدب طه حسين" بمجلة فصول أكتوبر ١٩٨٣.

(١) انظر الثورة التكنولوجية والأدب: ص١٨٤ وما بعدها.

وقد ظهر العديد من الكتابات تدور في موضوع الزمن والفضاء، مثل آلة الزمن، ورحلات في الزمن لويلز، وآثر كلارك، وستانسلوليم ورحلاقم إلى الماضي، والإحساس بانسياب الزمن في أعمال ت.س.إليوت وبخاصة في الأرض البور، وقفزات الزمن والانتقالات الحرة في الرواية عند جويس، ونهاية الأزلية عند إيزاك أسيموف، وقاهر الزمن لنهاد شريف.

ويؤكد الدكتور نجيب التلاوي على أن كتاب أوربا قد شكلوا الزمن تشكيلات فنية واسعة، فاكتسبت أعمالهم سمات الحداثة، وأدركوا أن الحدود بين الماضي والحاضر والمستقبل مرنة، واعتمدوا على وسائل فنية تكاد تكون واحدة، كالانتقالات الفجائية من مستوى زمن أرضي إلى زمن فضائي دون تقديم، وحذف البدايات والنهايات التي تساعد على تحديد الموقع الزمني، وتحطم البناء الرأسي للزمن .

وبناء على ذلك فقد قسم الزمن بالنسبة لأعمال كل من نهاد شريف ومصطفى محمود إلى:

١- رحلات في الزمن الماضي.

٢- الطباق الزمني.

٣- التوازي الزمني.

٤- آلية الزمن [1].

وفيما يتعلق برحلات في الزمن الماضي فقد كانت قليلة بالنسبة لرحلات المستقبل، ومثل لهذا برواية العنكبوت لمصطفى محمود.

أما الطباق الزمني فيعتمد على عدمية الزمن الحاضر التي يطلق عليه اللغويون "اللحظة الزئبقية"، ويطلق عليها الفلاسفة "الحاضر الكاذب"؛ ولا بد أن يحمل هذا الحاضر قدرًا من الماضي وقدرًا من المستقبل، بل كلما زاد مقدار الماضي تشكل فيه مستقبل متوقع الحدوث، ومثل لهذا برواية الزمن بين سكان الأرض مع سكان المريخ، والانتقالات بينهما بوسائل سريعة، واستشهد على ذلك برواية الكوكب الملعون لإيهاب الأزهري، وسكان العالم الثاني لنهاد شريف.

([1]) قصص الخيال العلمي في الأدب العربي: ص٩٨.

المـــزج
بين الصيغتين الطلبية والخبرية
في شعر على محمود طه

د: أمين محمد محمد أبو بكر (١)

١ . التمهيد

تناولت دراسات جادة البلاغة العربية القديمة تناولا يعرب عن جوانبها الموضوعية والفنية، واتجه البحث البلاغي الحديث إلى ربط البلاغة القديمة بالأسلوب الحديث؛ بهدف تطويعها، والإفادة من هذه العناصر الموروثة بما يتلاءم مع التناول النصى الحديث؛ باعتبارها طاقات لغوية جديدة يمكن أن تثرى التعبيرات الأدبية .

وإذا كان القدماء قد عالجوا الظواهر البلاغية وقعدوا لها – وهو أمر لا نختلف فيه – فإن هذه المعالجة إن جازت في أسلوب القرآن الكريم مثلا فقد لا ينسحب ذلك على النصوص العربية الأخرى قديمها وحديثها .

وقد حظيت مؤلفات البلاغيين المتأخرين(٢) ببعض الانتشارفى بيئات الدرس البلاغي قرونا طويلة " وكان لذلك تأثيره السلبي على هذا الدرس، من حيث التخلىعن عملية التذوق والتحليل التى تجلت إلى حد كبير عنـــد عبـــد

---

(١) باحث وناقد أدبي مصري .

(٢) منذ أبى يعقوب السكاكى وتلاميذه من أمثال الخطيـــب القزوينـــى ، وســـعد الـــدين التفتازانى .

القاهر الجرجاني ، والركون إلى القواعد التى صاغها المتأخرون، واعتبروها غاية المراد " [٣] ، فلقد سبق – بفكره – عصره، و كان له باع طويل فى التناول بأسلوب حديث [٤] ، ولا أدل على ذلك من فكرة النظم الذي " لا يتحقق في الألفاظ المفردة ، كما لا يتم بمراعاة السلامة اللغوية وحدها ، وإنما هو صياغة لغوية فنية للمعنى الذي يراد التعبير عنه " [٥] وهى النظرية التي عرفها تاريخ الثقافة العربية في القرن الخامس الهجري[٦] .

---

[٣] د. شفيع السيد : النظم وبناء الأسلوب فى البلاغة العربية ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠٦ ، ط ١ ، ص ٣ .

[٤] يقول الأستاذ الدكتور شفيع السيد " وأزعم أن كلمة الأسلوب فى الموضع الواحد ذات دلالة غنية وخصبة؛ إذ تقودنا إلى عالم عبد القاهر النقدى الرحب، ورؤيته المتميزة لفن القول التى تُعرف باسم " فكرة النظم " أو" نظرية النظم، وليس هذا من قبيل الاعتساف فى الرأى، أو محاولة لإلحاق الرجل بموكب الدراسات الأسلوبية المعاصرة، وإنما نستند فى الربط بين مفهوم " الأسلوب " و " النظم " . لمزيد من التفصيل ينظر كتابه " الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى " دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٢٢ وما بعدها كما ينظر أيضا: د . أحمد درويش " دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، القاهرة (د.ت،ط) .

[٥] د.عبد الفتاح عثمان: فى علم المعاني ، دار الهانى للطباعة ، ١٩٩٠، ص ١٥.

[٦] لمزيد من التفصيل ينظر: أسرار البلاغة، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر، ١٩٧٨ – دلائل الإعجاز، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي ، القاهرة ، مطبعة القاهرة ، ١٩٦٩ .

والصيغتان الطلبية والخبرية من الظواهر البلاغية التىعالجها القدماء وقعدوا لها ؛ فقد اعتاد النقاد في قراءاتهم لديوان الشعرى العربى أن يتناولوا الظاهرة فى أسلوبها الموروث دون أن يُدْخلوا عليها من جماليات العرض ما يُظهرها فى ثوب جديد؛ ومن ثم ورثت الصيغة الخبرية مكانة في القصيدة العربية، ويماثله فى هذا الإرث الصيغة الإنشائية الطلبية ، إلا أن عيونا بصيرة [٧] أدركت من خلال حسها النقدى قيمة هذا الموروث ودلالاته، وكيفية تناوله بصورة حديثه، فماكان منها إلا أن ضمنت المنهج ما يحمل دلالة التساؤل: لماذا لا تمتزج الصيغتان الطلبية والخبرية ؟ ؛ فيتحقق التناغم، وتتخلص القصيدة من أشد عيوبها رتابة وملا، حينئذ يكتسب العمل الأدبي حيوية الأداء، وتتولد " **سيمترية** " بين المبدع والمتلقى، وتبرز قيمة جديدة للعمل الأدبي من خلال إشكالية المزج وجدلية التبادل .

[٧] يعزى السبق فى هذا المنهج إلى الأستاذ الدكتور حسن البندارى الذى تفرد فى تقديم هذا المنهج بما يحمل من ظواهر بلاغية قديمة برؤية حديثة، وهو منهج جديد يستنطق النص الأدبى ويتناوله من خلال جدلية تكشف بوضوح عن المبادئ والآليات الفنية التى وظفها الشعراء واستظهروا من خلالها الطاقات الجمالية الكامنة، ومما يحسب لهذا المنهج بعده عن الإغراق فى التناول الضبابي، والتحليل الغامض، وقد تناول هذا المنهج الحديث فى كتاب " جدلية الأداء التبادلى فى الشعر المعاصر " الذى ظهر فى طبعتين ١٩٩٥، ١٩٩٩ عن مكتبة الأنجلو المصرية، وكتاب " تجليات الإبداع الأدبى " الطبعة الأولى ٢٠٠٢، مكتبة الآداب، القاهرة . وأشهد أننى تتبعت المنهج فكرة وأسلوبا، وأفدت منه خلال الكتابين إفادة كبيرة،

هذا التناول فى الأداء التبادلى (٨) يضيف إلى الدراسات النقدية قيمة جديدة، ويفتح بابا رحبا لكثير من الباحثين فى ارتياد خطوات هذا المنهج من خلال نصوص أدبية لشعراء آخرين؛ فيتحول الناقد الأدبى – حينئذ – إلى فاحص يُدْعَى " إلى التعامل معها بطائفة من الإجراءات فى مقدمتها: الاقتراب الواعى منها، والإحساس المرهف بها، والجلوس المغامر فى مجاهلها، والغوص الصابر فى قيعان بحورها، وذلك لاستخراج ما تحتوى عليه من كنوز أدائية وفكرية " (٩)

وإذا كان ثمة تغيرات طرأت على التناول النقدى العالمي فى السنوات الأخيرة من خلال توظيف كثير من أدواته، فإن هذا التغاير قد لا يكون نابعا من الإبداعات العربية، وذلك " بدراسة نصوص كبيرة سقطت فى هوة غامضة معقدة، صار الخروج منها أو تجاوزها ـ يكمن فى طرح نقدى دعوت إليه من قبل، وأدعو إليه الآن " (١٠) .

إن تناول النص الأدبى ينم عن إحساس نفسي مرهف، واقتراب واع، تتشكل معه الرؤية النقدية الواضحة؛ فالتشكيل الشعرى ليس مجرد عملية تشكيل لمجموعة من الألفاظ، كما هو الشأن فى أى عملية لغوية " وإنما هناك

(٨) لمزيد من التفصيل ينظر كتابه " جدلية الأداء التبادلى فى الشعر المعاصر" مرجع سابق

(٩) د. حسن البندارى: تجليات الإبداع الأدبى – دراسات فى الشعر والقصة والمسرحية الطبعة الأولى ٢٠٠٢، مكتبة الآداب، القاهرة، ص ٥ .

(١٠) د. حسن البندارى: فاعلية التعاقب فى الشعر العربى الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، مقدمة الكتاب .

طابع خاص لهذا التشكيل يجعل من الكلام شعرا، أو يجعله بصفة خاصة قصيدة شعرية " [11] . " ولعل هذا يدعونا إلى القول بأن دراسة الأساليب تقتضى – بجانب اللغة- جوانب نفسية واجتماعية[12] . وبين هذا وذاك تتجلى مهارة الشاعر فى أدائه الشعرى، وتتبلور رؤيته فى التشكيل اللغوي، وبينِ مهارة الأداء، وفحص التناول يقف المتلقي أمام النص الإبداعي؛ ليفض إشكاليات كثيرة لآليات النقد الأدبي قديمه وحديثه .

ولئن كانت الملامح الأسلوبية تعود إلى خواص النسيج اللغوي، وتنبثق منه ؛ فإن البحث عن بعض الخواص ينبغي أن يرتكز فى الوحدات التى تكوّن النص، ويصبح نموذج الجملة الشعرية الذى يؤلف بين عناصر مختلفة أحد أهم مجالات البحث ومنها حالات الإسناد الخبرية أو الإنشائية وما يربط بينها من تناغم ، " بيد أن بحث هذه المستويات منفصلا يقع فى نطاق الدراسات اللغوية البحتة، ويتعين الانتقال إلى المجال الأسلوبى أن نركز على كيفية تراكب هذه المستويات فى قطاعات عرضية،ونلتقط نقطة محددة تتعانق فيها، مما يبرز الظاهرة وهى تقوم بدورها فى خلق الدلالة الشعرية " [13]

---

[11] د . عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت (د.ت.ط)، ص٥٨ .

[12] د . محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط١، ١٩٩٤، ص ٢١٨ .

[13] د . صلاح فضل: شفرات النص – بحوث سيمولوجية فى شعرية القص والقصيد، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة وباريس، ط١، ١٩٩٠، ص٩٣

ولقد كان منهجي فى الرؤية والتناول هو التواصل مع الدرس البلاغي القديم، وفى الوقت نفسه الربط بينه وبين النص الأدبى ربطا حقيقيا؛ حتى يمكن الوقوف على متفرقات التنوع فى الأداء التبادلي للأسلوب الذى يتراوح فيه الخبري التقريري، والطلبى الإنشائي بأنواعه المختلفة فى شعر على محمود طه (١٤) .

ومن هذا المنطلق فإن مقترح هذه الدراسة يهدف إلى استقراء النص، وتحليله واستنباط مافيه من دقائق لغوية تسهم فى تكوين أهداف البحث؛ أملا في الوصول إلى نتائج محددة قد يكون من أهمها: هل وظَف **على محمود طه** المزج صيغتي الطلب الإنشائي والخبر السردي في ديوانه ؟ ، وإلى أي مدى وصل هذا التمازج ؟ ؛ وصولا إلى حسم لجدلية هذا التطبيق من خلال هذا المنهج الجديد وإمكانية تطبيقه على عينات شعرية أخرى بخلاف عينة الدراسة التجريبية، وأسئلة أخرى قد تجيب عنها الدراسة . ومن خلال التناول التحليلي للنص الشعري في ديوان الشاعر ، وما ينتج عنه من أجواء

---

(١٤) – ديوان على محمود طه، دار العودة بيروت ١٩٨٦، يشتمل على ثمانية أجـزاء: الملاح التائه، ليالي الملاح التائه، أرواح وأشباه، زهر وخمر، الشوق العائد، هـي وهو صفحات من حب، شرق وغرب، أصوات من الشرق .

– سهيل أيوب: على محمود طه – شعر ودراسة، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ١٩٦٢ .

فسيحة ورحبة يلعب فيها هذا التبادل دورا يتنامى معه الإيحاء خصيصة من خصائص لغة الشعر ٠

وعلى **محمود طه** أحد الشعراء الرومانسيين الذين شدتهم فلسفات الحياة فتاهوا فى بحورها الغائرة؛ وبحثوا عن المجهول فيها، وأخذتهم أمواجها بين مد وجزر إلى شواطىء مهجورة؛ فاصطبغت أشعاره بالبحث الدائب الدائم فى هذا العالم المجهول، وانعكس ذلك على أسلوبه؛ فتنوع وتمازج ٠

ومن خلال ديوانه متعدد الموضوعات تطوف خواطر هذه الدراسة حيث تغوص فى بحاره الشعرية، فتستبطن النص تارة، وتستنطقه تارة أخرى؛ علها تظفر ببعض من أصداف هذا الملاح التائه ٠

*   *   *

٢. الدراســـة الفنية:

تقف الدراسة الفنية فى شعر على محمود طه على مدى المزج بين صيغة الخبر وصيغة الطلب ماثلة فى دلالات تكمن خلف الأمر والنهى – التمنى والنداء، والاستفهام؛ إذ يقوم التبادل لديه على أنه يبدع نصا شعريا يمازج فيه بين الأداء الطلبى بأنواعه المختلفة، ثم لا يلبث أن يعدل؛ فيسوق أداء خبريا، ومن خلال هذا المنطلق دارت مباحث علم المعانى فى كثير من جوانبها حول العدول [١٥] عن النمط المألوف على حسب مفهوم أصحاب

(١٥) ٠٠٠ربما يتمثل العدول فى الكلام عن نسقه المثالى المألوف، وقد نظر الأسلوبيون إلى اللغة على أنها تقع فى مستويين: المثالى أو العادى الذى يعتمد على التقعيد فى

اللغة، وتقاليدهم فى صناعة الكلام، وهذا العدول يمثل الطاقات الإيحائية فى الأسلوب، ويأتى لعلة فنية تحمل شحنات نفسية يحسها القارئ مباشرة ٠

ومن خلال تتبعى لقصائد ديوان " **على محمود طـــه** " تبرز بعض المعالم التى تشف عن دلالات وإيحاءات نفسية، تتكون معها رؤية فنية نقدية، ويظهر التوظيف الفنى دليلا على وجود الظاهرة فى قصائد عديدة قد لايتسع المقام لعرضها على النحو المشار إليه؛ ومن ثم سأختار بعض القصائد باعتبارها نماذج تطبيقية تؤيد وجهة النظر فيما ذهبت إليه، آثرت تقديمها فى شكل جديد قد يبتعد إلى حد كبير عن الأغراض التقليدية، بيد أنه قد يقترب منها بالقدر نفسه مثل :

- **الالتزام القومى ونبذ التقاعس:**

أحد العلامات التى اتكأ عليها هو إيمانه العميق بقضايا أمته، وولاؤه الشديد لوطنه، نلمح هذا من خلال أشعاره التى امتلأ بها ديوانه؛ إذ بات

تشكيل ظواهر اللغة، والإبداعى الذى يخترق هذه المثالية وينتهكها(جون كوهين)، وليس معنى هذا أن ينكر البلاغيون المستوى المثالي، وإنما كان حرصـــهم علـــى التذكير به وجعله خلفية وراء الصياغة الفنية ٠

لمزيد من التفصيل ينظر: د٠ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط١، ١٩٩٤، ص ٢٦٨ – ٢٨٨ ٠

وأيضا: د٠ عبد الحكيم راضى:نظرية اللغة فى النقد العربـــى، مكتبـــة الخـــانجى، القاهرة، ١٩٨٠، فقد أفرد فصلا عن: " المثالى والمنحرف " ٠

الشعور القومى متسما بالالتزام، وأصبح – بعدُ –علامةً مضيئة ، يظهر هذا اللون فى قصيدته " **نداء الفداء** " ([16]) صاحبة الصدى فى الوسط الأدبى والإعلامى يقول فيها :

أخـــى جـــاوز الظـــالمون المـــدى فحـــق الجهـــاد وحـــق الفـــدا

أنتـــــركهم يســـــلبون العروبـــــ ـــــة مجـــد الأبـــوة والســـؤددا

وليســـوا بغيـــر صـــليل الســـيوف يجيبـــون صـــوتا لنـــا أو صـــدى؟

فجرد حســـــــامك من غمـــده فليس له بعـــد أن يغمـــــــدا !

الأبيات تبدأ بهذه الصرخة الحانية من خلال صيغة طلبية هى النداء " **أخى** " وحذف أداة النداء من المنادى دلالة قاطعة على قرب المنادَى من المنادِى، وهل بعد الأخ فى الملازمة وحسن الجوار قريب ؟! .

النداء يحمل معلما نفسيا تبرز فيه دلالة الاستمالة والاستعطاف؛ لإنقاذ العروبة والوطن، إذ يستميل فيه الشاعر أخاه المحمول مجازا على الإطلاق كشخصية مركزية تدور حولها الأحداث؛ مما يؤكد إيمانه الذى لا يحد بماضي هذه الأمة وعروبتها التى لا تنحسر، وفى الوقت نفسه يبرز أثر هذه الشخصية المركزية فى إدارة الأحداث، ومن نبع هذا الوجدان كان يغترف الثقة بامتدادها معنويا عبر الزمن .

([16]) سهيل أيوب: على محمود طه – شعر ودراسة، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ١٩٦٢ ، مرجع سابق: ص ٢٢٢ ووردت " يسلبون " و " يغصبون "

لقد امتلأت نفسه بالثورة كلما مرت بحاضر هذه الأمة فترة تقاعست فيها؛ ليجد نفسه أمام شعور بالتزام قومى نابع من عقيدته، ونبذ لتقاعس أبنائها وبخاصة إذا بدا التقاعس غريبا عن مكنوناته النفسية، وتنافى مع طبيعة الإنسان العربى .

ووسط هذه الجو النفسي المشحون بالمشاعر، تنطلق صرخة الالتـزام فصرخة الغضب، فصرخة الالتياع، ووسط هذه الصرخات يوظف الشاعر " النداء " أسلوبا فنيا يتناسب مع السياق الشعري، ومن خلال المناشدة القويـة ذات الإصرار العنيد تتداخل مع الصيغة الخبرية التقريرية الواقعية الحقيقية " **جاوز**" و" **حق الجهاد – حق الفدا** " وحيث يتناسب مع طبيعة الموقف الذى تعبر عنه، ومن خلال التكرار، وقد عمد الشاعر إلى المزج بين الصـيغتين على هذا النحو؛ ليؤكد الدلالات الشعورية النابعة من وجدانه .

ومرة ثانية يتوسل الشاعر بصيغة طلبية ثانية من خلال الاستفهام المحمول على النفى بعد إطلاقه هذه الصيحة الملتاعة إذ كان يحلم يوما ما فى أن يُطْرَدَ الغاصبون من أرض الآباء والأجداد، ، وإذا بالحلم يتبدد ، ويظهر الواقع مريرا ؛ فأصحاب الأرض هم المطرودون شر طردة ؛ من هنا تبدأ الصرخة النابعة من إيمان أكيد بالتزام قومى ، وفى الوقت نفسه محرضة على نبذ التقاعس والتقهقر محمولة على الاستمالة والاستعطاف للأخ العربى فى كل موقع.:

أتتـــركهم يســـلبون العروبـــــ ـــــة مجـــد الأبـــوة والســـؤددا
وليسوا بغيـــر صليـــل السيوف يجيبـــون صوتا لنا أو صـــدى؟

إن هؤلاء الغاصبين لن يرتدعوا ، ولن يعودوا أدراجهم إلا بالقوة . ولن يسمعوا صوتا " أى صوت " ، أو يستجيبوا لصدى " أى صدى " إلابصلصلة السيوف ، وهو ما يؤكده القصر المنفى فى البيت الثانى المحمول على التنكير والشمولية والتخصيص فى " **صوتا لنا أو صـــــدى** " ، وهو ما يشى أيضا بشمولية المزج بين مختلف الأساليب الفنية كلها فى العمل الأدبى الواحد ، بحيث تتشكل وحدة متناسقة متناغمة يربطها خيط شعورى واحد .

ثم يعمد إلى صيغة ثالثة من خلال " الأمر " فى قوله :

فجرد حســـــــامك من غمـــده فليس له بعـــد أن يغمـــــدا !

وهى صرخة استنفارسريعة تعززها " **فاء التعقيب السببية** "، ويتوجه بها إلى الأخ العربى فى كل مكان ، مستغيثا، مستنجدا اليوم لا الغد بأن يعد عدته لحرب ضروس قوامها العدة والعتاد، وماكان لهذه الآلية لتُغْمَدَ فى التوّ واللحظة مع أرض مغتصبة، ومجد مسلوب، وكرامة مهانة، وما دلالة هذه الصيغة الآمرة إلا المناشدة القوية والإصرار العنيد على استرداد المسلوب والمغتصب ويؤكدها النفى فى أول الشطرة الثانية .

ومن اللافت للنظر أن شاعرنا لم يشأ أن ينوع بين الصيغ الخبرية والطلبية فحسب ، بل غاير داخل الصيغة الطلبية الواحدة ، فجمع بين صيغة الاستفهام والأمر مما يقتضيه السياق الشعرى ، ويتناسب مع طبيعة الموقف .

ولقد توسل الشاعر ؛ لتأكيد فكرته، وتحقيق مبتغاه بوسائل فنية داعمة، فأستخدم التكرار اللفظى الصوتى ؛ لتظل هذه المناشدة التى عمد إليها قوية

فكريا ووجدانيا ، وهو ما يعنى تماديه فى إصراره من جانب، وتوظيف هذه الظاهرة البلاغية من جانب آخر، فقد تكررت كلمة " **أخى** " ثمانى مرات فى القصيدة كلها مما يؤكد الإلحاح فى استحداث معلم جديد، نعنى به المناشدة القوية، ونبذ التقاعس للأخ العربى ، ومع كل نداء يضع تكليفا جديدا ، ويوظف وسيلة لاحتياج جديد سواء أكانت وسيلة طلبية أو خبريةعلى نحو ما نراه يقول:

**أخى، جاوز الظالمون المدى		فحق الجهاد وحق الفدا**
**أخى، أيها العربى الأبى		أرى اليوم موعدنا لا الغدا**
**أخى، أقبل الشرق فى أمة		ترد الضلال وتحيى الهدى**
**أخى ، إن فى القدس أختا لنا		أعد لها الظالمون المُدى**
**أخى ، قم إلى قبلة المشرقين		لنحيى الكنيسة والمسجدا**
**أخى ، قم إليها نشق الغمار		دما قانيا ولظى مرعدا**
**أخى ظمئت للقتال السيوف		فأورد شباها الدم المصعدا**
**أخى ، إن جرى فى ثراها دمى		وأطبقت فوق حصاها اليدا**

....

**ففتش على مهجةٍ حرةٍ		أبت أن يمرَّ عليها العدا**

وإذا كان هذا النوع من المناشدة ونبذ التقاعس قد اتسم بالقوة والإصرار فإن نوعا آخر منها نعنى به المناشدة الهادئة ، هى التى تصل إلى

الهدف وهو رفع الروح المعنوية، على نحو ما نرى فى قصيدة " **موكب الأبطال**" ومطلعها (١٧)

أقدم، فداك حديدهـــا ولهيبهـــا واغنم مجادتهـــا؛ فأنت ربيبهـــا

هذا البيت يقودنا من خلال النداء إلى مناشدة، أيا كانت دلالتها، اتخذت من الأساس اللغوى متكئا طالما ارتكزت عليه، وبما تعنى أنها " طلب الإقبال بحرف مناسب هو : أدعو– أنادى – أطلب ، وعلى الاصطلاح المتجاوز الموحى بمعان جديدة مثل : الاستغاثة والتحسر، والندبة ، والإغراء، والزجر، والتعجب ،وغير ذلك مما يقتضيه سياق التركيب **Structure** أو السبك **Texture** " (١٨)٠

ثم نعود إلى الصيغة الطلبية الآمرة " **أقدم – اغنم** " حيث تكمن فى حشو الصيغة الخبرية، وتخفى وراءها التزاما قويا وشعورا قوميا، ينبع من وجدان صادق، يوحى بدلالة الحس الوطنى ٠

لقد استمد شاعرنا هذا الشعور يوم أن عاد أبطالنا الأشاوس من منطقة " الفالوجة " وقد اشرأبت أعناقهم، ولم يشأ الشاعر– وقتئذ – أن يحبطهم بتوابع الهدنة الخائنة فكانت قصيدته التى بين أيدينا ٠

---

(١٧) سهيل أيوب: على محمود طه – شعر ودراسة، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ١٩٦٢ ٠ مرجع سابق: ص ٧٤

(١٨) د٠ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢، ص١٤١ ٠

هى دفعة شعورية معنوية لجنود وقعوا فريسة خيانة عظمى ([19]) ؛ فتحول زحفهم المنتصر إلى تقهقر مهزوم ؛ ومن ثم فإن النفثة القوية كانت لشاعر كليم أثخنته الجراح ،يشاطرهم المصاب ، و يضع ضمادة العزاء فوق مواضع الألم بكل فخر واعتزاز بما يفعل ؛ ليرفع معنويات هؤلاء الأبطال الذين انصهر معدنهم المصري الأصيل في بوتقتهم النفسية .

وفى وسط هذه المتناقضات يمزج شاعرنا بين الصيغتين فى إطار من موقف شعورى واحد دلالته الشعور بالانتماء والولاء لهذا الوطن، والتزام قومى به على نحو ما نراه يقول:

مجد الفتوح الغـــر أنت وريثـــه   والحر أنت على المـدى موهوبها

وكأنى به وهو يسوق هذه الصيغ الخبرية بعد النداء الطلبى بما تحمل من تقرير وتأكيد على حقائق تاريخية لاتقبل شكا، هى بمثابة دفعة معنوية قوية، ومناشدة من نوع آخر لكنها تحقق المنشود ' وهل ينكر عبر التاريخ صفحات الفتوحات الإسلامية والعربية إلا جاحد ؟! .

ثم يعاود المزج من خلال صيغتى الطلب والخبر، فيأتى حشوهذا ممتزجا مع حشو ذاك، ويصبح الأداء التبادلى بينهما موظفا على نحومانرى فى هذه الأبيات:

([19]) فى مايو ١٩٤٨، وُقِعت هدنة، وقع ضحيتها الجنود المصريون، ناصر فيها الغرب إسرائيل، وما تلا ذلك من توابع .

النصر أن تلقـى الطغـاة بضـربة شعواء لم يُصنِب الطغـاةَ ضـريبُها
فخـذ العـدو المسـتخف بطعنـة إن لم تُمِتْهُ ، غـدا تُمِتـهُ نـدوبُها
والمجـد أن تحيـى وراءك قريـةً ضاعت مسالكها وضاق رحيبهـا
جُنَ الحديدُ بأرضهـا وسمائهـا فجرى وطار، تُصيبُه ويصيبهـا

ولقد عمد الشاعر إلى التنويع بين الصيغ بما يوحى بـ " تزاحم المشاعر، وجولان الأحاسيس، وتدفق الأفكار فى نفس الشاعر " ([20]) وهكذا عايشنا على محمود طه تجربة شعرية عاصرها واقعا قوميا ملتزما.

▪ **الهزات الانفعالية المتجاوبة:**

إذا كانت المناشدة النوعية قد احتلت جانبا طويلا فإن الإتيان بها من خلال الصيغة الطلبية يصبح نوعا من الهزات الانفعالية المتجاوبة لأحداث العصر، والعروبة والدين لدى الشاعر حيث راوح فى تعبيره الشعرى بين الصيغتين بما يخدم المعنى، ويقوى الوجدان، وقد اقتضى هذا المزج فى الموقف الشعوري؛ بما لايدع مجالا للتشكيك، يقول فى قصيدته " **على النيل – من ابن الشمال إلى ابن الجنوب** "([21]) ومطلعها:

أخى ، إن وردت النيل قبل ورودى فحى نمامى عنـده وعهـودى
أخى، إن نزلت الشاطئين فسلهمـا متى فصـلا مابيننا بحـدودى؟

([20]) د. حسن البندارى : جدلية الأداء التبادلى فى الشعر العربى المعاصر ، ص ٣٤ ، مرجع سابق .

([21]) سهيل أيوب: على محمود طه – شعر ودراسة، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ١٩٦٢ . مرجع سابق: ص ١٩٧– ٢٠٣

لقد تعدى الشاعر بوجدانه مراحل التفكير، وتخطى برؤيته الشعورية حدود الوطن إلى حيث يقطن الإنسان العربى فى كل مكان؛ فأطلق إحدى صيحاته " الضارعة والمحذرة " ([٢٢]) .

لقد عمد من خلال صيغة النداء مناشدة أخيه فى جنوب الوادي، وزاوج فيها بين صيغتى الطلب والخبر بصورة منظمة، وفى كل مناشدة يطلب أمرا محددا، وهو بذلك يخرج المناشدة من دلالاتها المعهودة أو المنظورة كإنزال البعيد منزلة القريب، أو القريب منزلة البعيد أو الإشارة إلى علو المنزلة أو انحطاطها، أو ما شابه ذلك من قرائن قد يستفاد بها، وإنما تعدى ذلك إلى معان إضافية فى القصيدة تتعدى ذلك إلى الاحتياج إلي المنادى، وفى الوقت نفسه تناسب حالته النفسية مثل " المحافظة على العهود "، و" الحس الدينى "، و" الولاء والانتماء للوطن "، و"ذكريات العهد الجميل "، و تبدل الحال بين السعادة والشقاء"، و"وحدة المشاعر "، و"وحدة الهدف والمصير "، و الهزات الانفعالية المتجاوبة "، و" غضبة الثوار " وغيرها مما تفرزه دلالات الأبيات، وكلها معالم نفسية تقف وراء الأسلوب فى تناسق، تمزج بين الصيغة الطلبية والصيغة الخبرية؛ كى تشاركه الدلالة المختبئة وراء النداء المناشد .

([٢٢]) الأبيات تحكى قصة الوحدة بين مصر والسودان، إلا أن دسائس المستعمرين حالت دون هذه الجهود المخلصة؛ فدبت الفرقة بين الشعبين الشقيقين، وكانت صيحة الشاعر محذرة ضارعة إلى الأخ فى العروبة والدين والنيل .لمزيد من التفصيل ينظر: أنور المعداوى:على محمود طه .. الشاعر والإنسان: مرجع سابق، ص ١٠٢

إن أبيات القصيدة قد تقفنا من خلال النداء الذى تليه صيغة الأمر إلى بعض الدلالات النفسية، وفى حشو هذا وذاك تأتى الصيغة الخبرية؛ لتؤكد المعنى المراد؛ فيلاحظ فيما سيأتى أن المناشدة كانت ذات مغزى مباشر؛ ومن ثم يأتى رد الفعل المباشر استجابة سريعة، فعلى سبيل المثال: النداء فى البيت التالى يحمل إبراز دلالة " الوحدة الجغرافية ووحدة العهد بين مجموعة الإخوة الأشقاء" فيقول :

أخى ، إن وردت النيل قبل ورودى فحى نمامى عنـده وعهــــودى

وعلى الرغم من أن الشاعر استهل القصيدة بالنداء فإنه عدل إلى الصيغة الخبرية محمولة على الصيغة الشرطية التى تحمل دلالة الشك مما يؤكد الحرص على أن ورود النيل أمرٌ يُحْرصُ عليه ، ويُتسابقُ نحوه، ثم يغاير إلى صيغة الأمر ليصبح رد فعل واستجابة تعقيبية له، وهو مايوضح المعنى المنَاشَد، فالمناشدة التى استهل بها الأبيات تحمل دلالة الالتماس، وجاء العدول ترتيبا طبيعيا يحمل الدلالة نفسها فى باقى الصيغ .

وقد تأتى المناشدة بدلالة تعميق الحس الدينى والولاء له:

أخى، إنْ أذانَ الفجرِ لبيتَ صوتــَـه سمعتَ لتكبيرى ووقعِ سُجــــودى

فقد بدأ بالصيغة الطلبية المعهودة ثم عدل منها؛ ليمزج مع حشو البيت الصيغة الخبرية، مقدّما ما يحتل وجدانه وهو " أذان الفجر " علــى الفعــــل " لبيت"، ليأتى رد الفعل المباشر فى الشطر الثانى بسرعة التلبية لنداء الحق، وهو مايؤكد دلالة الحس الدينى ، وقد أضفى على الجملة تكنيكا جديدا هو أنه لم يصرح بالمحذوف فى الشطر الثانى " المفعول به " ، وهذا الإسقاط

لبعض " عناصر البناء اللغوى يثرى الإيحاء ويقويه ، وينشط خيال المتلقى من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة " ([٢٣])

وقد يقصد به نشدان أيام السعادة والبعد عن التعاسة:

أخى ! إن حواك الصبح ريان مشرقا أفقــت علـــى يـــوم أغـــر ســـعيد

أخى ! إن طواك الليل سهمان سادرا نبـــا فيه جنبى واستحـــال رقودى

وفوق ما يحتويه البيتان من مزج بين الصيغتين الطلبية والخبرية؛ مما أبرز أداء تبادليا من خلال الشطر الثانى فى كل بيت، فإن التركيب الحادث من تأثير الموسيقي فى: " **إن حواك الصبح ريان مشرقا** " مقابل " **إن طواك الليل سهمان سادرا** "

أداة شرط + فعل + مفعول مقدم + فاعل + حال ٠٠ ثم جوا ب الشرط فى " **أفقت – نبا** " على التركيب : **فعل ماض + فاعل + جار ومجرور،** يبرز دقة فى الصياغة ٠

وقد يقصد به التغنى وعودة ذكريات العمر الجميل وأثر النيل:

أخى،إن شربت الماء صفوا فقد زكت خمائل جنـــاتى وطـــــاب حصيدى

وهو مايوضحه مضمون المناشدة فلقد كان الهدف هو نشدان التغنى بالأيام الجميلة، وبيان أثر النيل على المكان، وهو ما يعين على توضيح الفكرة وبيان الأثر؛ فشرب ماء النيل بعذوبته وصفائه ينتج عنه حياة رغيدة،

([٢٣]) د٠ على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، ط٢، ١٩٧٩، ص٥٧ ٠

وعيش هنيئ ؛ وقد تحمل المناشدة دلالة التحسر على فصل الحدود بين البلدين:

أخى!إن نزلت الشاطئين فسلهمـــا متى فصلا مابيننـــا بحـــدودى ؟

فالشاعر استهل بيته بالنداء، ولم يكن المقصود بالطبع هو مجرد إخباره بالحلول على الشاطئين من خلال صيغة الشرط التالية للنداء، وإنما كان المقصود من السؤال الذى عدل به بعد جريان الصيغة الخبرية، والذى يحمل نفيا قاطعا بأن ماظنه المرجفون من صناعة الحدود إنما كان من قبيل الآمال الواهمة والخادعة، وهذا ما تشى به دلالة النفى من خلال الاستفهام فى الشطر الثانى ؛ إذ تؤكد النفى القاطع ، ناهيك عن إنزال الشاطئين منزلة الإنسان العاقل المشخص ، وقد ألمح إلى حوارهما ؛

ومن خلال البيت التالى ، نلمح تأكيدا قد يثير معه دلالة معينة ، فالشاعر أراد بالنداء تحديد احتياج ذى مضمون معين ، يكمن فى إبلاغ المنادَى ، وأراد أن يلفت النظر إليه ، فكلا الشعبين يعانى من سطوة الإسار ، وتكبيل الحريات ، والاضطهاد الاستعماري ؛ فالمصير واحد ، وهو هدف أصابه الشاعر حين ناشد أخاه العربى :

أخى! وكلانا فى الإسار مكبـــــل تجر على الأشواك ثقل حديـــــــد

وقد يكون المقصود بها دلالة الهزات الانفعالية المتجاوبة والتحذير من غضبة الثوار:

أخى! هل شهدت النيل غضبان ثائرا يرُجُ من الشطـــآن كل مشيـــد

فالشاعر لم يشأ أن ينقل لصاحبه غضبه النيل أو ثورته، بقدر ما أراد أن يوحى بدلالة نفسية، وإيحاءات شعورية، القصد منها التحذير من غضبة الثوارالحالَين من أبناء وادى النيل؛ لأنهم إن أرادوا فعلوا، ومن اللافت للنظر أن المناشدة هذه المرة قوية ذات إصرار عنيد، وإن بدت فى كثير من مراحلها خافتة، تتسم بالهدوء إلا قليلا .

وفى البيت التالى قد تختلف المناشدة عن سابقتها؛ فالنداء لم يعد بـــ " **أخى** " وإنما ورد " **ابن النيل** "؛ ليؤكد البنوة الحقيقية بالمناشدة الصريحة بإضافة ابن للنيل، واستخدام حرف الجر " **على** " الذى لم يكن المقصود به الاستعلاء، وإنما قصد به " ضفتى النيل " ثم رشح بصيغتين طلبيتين أخريين، إذ عدل من صيغة النداء إلى الصيغة الآمرة " **أطلق – قل– عودى** " فهو يطمع إلى نشدان الأمل فى العودة وبالطبع فإن التعبير يحمل معنى التمنى :

على النيلِ يا ابنَ النيل أَطْلِقْ شراعَنا وقلْ لِلَّيــاليه الهنيــةِ: عـــودى

ومن اللافت للنظر أن المناشدة فى هذه الأبيات لم يكن المقصود بها أيضا مجرد النداء لذاته، وإنما جاءت لدلالة نفسية؛ ومن ثم يمكن أن نطلق عليها " **المناشدة النوعية** " أو " **المناشدة الاحتياجية** " (٢٤)؛ فالنداء كان لحاجة يبتغيها الشاعر، وفى كل مرة ناشد فيها الشاعر أخاه كان الهدف من هذه

---

(٢٤) د. حسن البندارى : جدلية الأداء التبادلى فى الشعر العربى المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٧١

المناشدة تنبيه المتلقي، واستثارة ذهنه، وتحضيره لاستقبال المطلوب منه أو المحتاج منه، وقد أفادت هذه الصيغ مجتمعة وممتزجة قوة الاهتمام بمحتوى هذه النداءات .

ولأن العرض الشعرى امتزجت فيه الصيغتان الطلبية والخبرية، وتخللتا فى متن الأبيات بصورة تفى بمكنونات النفس والشعور لدى الشاعر؛ لم يكن هناك ما يدعو إلى عناء البحث عن وجود الأداء التبادلى فى الأبيات، بل بات ذلك أمرا طبيعيا، وبرز أثره فى شكلها ومضمونها .

- **الحيرة والقلق والتمرد:**

على الرغم من حال الشاعر الرغيد لم يستطع أن يجعل السعادة ترفرف فوق رأسه، وتغمره بالنشوة والمرح، فقد كان صباه مجروحا بحب فاشل كما تقول كتب الأدب (٢٥)، حب لم يستطع اقتناصه رغم اقتداره ، ولا أدل على ذلك من قوله فى قصيدة " **الأمسية الحزينة**": (٢٦)

يا قلب وادى الصبا حالت مسارحه — وأقفرت من صباياه الجميلات

فلا الجداول تحدوها مسلسلة — ولا الخمائل تهفو بالنضيرات

صوّحن من مشرق الوادى لمغربه — فما بهن مطيف من خيالات

مافى حياتك من سلوى نلوذ به — لكنه الحب ذاك القاهر العاتى

قد فاجأته غواشيه التى سكنت — إن الليالي ملأى بالمفاجآت

---

(٢٥) لمزيد من التفصيل: ينظر: سهيل أيوب: على محمود طه – شعر ودراسة، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٦٢ .

(٢٦) ديوانه: ص ٧٧- ٧٨

لقد جاء " النداء " ؛ ليخفى وراءه دلالة التحسر واليأس على ما يعانيه من الآلام؛ فاقتمَ الوجود فى عينيه منذ تفتحه على الشباب والحب والحياة، ولم يعد قادرا على تقبل هذا الجو المعتم الذى يخلو من مسحة حب أو لمسة وفاء ، ثم عدل فجأة إلى السرد الخبرى؛ ليؤكد الحقيقة من خلاله معبرا عن حيرته وظنونه التى تسربت إلى نفسه التواقة ؛ ومن ثم جاءت عباراته تحمل نبض هذه الحيرة وملامحها، فعباراته عن وادىالصبا تبدو يائسة قلقة " **حالت مسـارحه** "و" **وأقفرت الجميلات** " **فلا جداول تحدو...ولا الخمائل تهفو**.، ثم يذيل بما يتناسب مع هذا الخبر بالشطر الأخير من الأبيات ، فإذا كان عنصر المفاجأة قد برز فى بداية الشطر الأول " **فـــاجأته غواشيه** " فلقد حلق المعنى واللفظ معا بما يفيد رد فعل القلق والحيرة فى الشطر الثانى " **إن الليالي ملأى بالمفاجات** " ، مع التخفيف الرقيق ، وإن جُلب للقافية إنما ترك أثرا سمعيا لطيفا على السمع .

إنه الحائر القلق الباحث عن السعادة فى الحب فلم يجدها، وعن شاطئ النجاة فلم يجد إلا العواصف والأنواء، وهكذا انهالت عليه الظنون من خلال زفرات محرقة انبعثت من نفس ملتهبة، تطفو على لا شعوره، وأغلب مسبباتها فقدانه الحب الصادق. ومن ذلك أيضا قوله فى قصيدة " **الحية الخالدة** " ([27])

ولفَّـت ذراعين كالحيتيـــــن   علـــىَّ ، وبى نشوة لم تطــر

([27]) ديوانه (أرواح وأشباح): مرجع سابق، ص ٢٠٨

هذه الأبيات استهلال لقصيدة يتكلم فيها شاعر فنان اتخذ فتاة حسناء نموذجا حيا لفنه؛ فأغوته بمفاتن جسدها، ودفعته إلى غمار اللذة، وقد رأى مدى انهيار روحه وفنه، فالموقف كله عنف وضعف، وشذوذ وقلق واضطراب وهو تصوير لهذه الحية الخالدة التى يشتهيها الفنانون والشعراء رغم لدغاتها.

ولأن منهجنا فى هذا البحث هو استنطاق النص، فإن ما يعنينا فى هذه الأبيات هو مدى توظيف الشاعر لظاهرة العدول من صيغة إلى صيغة ودلالتها فى الأبيات، وقد يكون من المفيد ربط هذه الأساليب والصيغ بالفكرة التى يتبناها الشاعر.

لقد راوح بين الصيغتين، فاستهل أبياته بهذا السرد الخبرى فصور هذه الحية الرقطاء فى أسلوب خبرى واصفا تصرفها تصويرا حقيقيا تدل عليه الألفاظ الموحية، ومجازيا يشهده التشبيه، وكلا التصويرين يحمل دلالة تضييق الخناق عليه وما يتبع ذلك الوصف من قلق وحيرة، فهو وإن كان يشهد عناقا، وتنتابه نشوة لا يبتغيها، فهو يؤكد عزوفه عنها؛ فيبرز صدق الأساليب والتراكيب بصرف النظر عن واقعية الموقف الذى ساقه لها فيقول:

وقد قرَّبت فمها من فمى   كشقين من قبس مستعر
أشم بأنفاسها رغبة   ويهتف بى جفنها المنكسر
تبينت فى صدرها مصرعى   وآخرة العاشق المنتحر!!

إن الدلالات الإفرادية التى تحملها هذه الأبيات، تتشكل فتكوّن دلالات مركبة مجتمعة؛ فقد توسل شاعرنا ببعض الأفعال التى تشكل وتؤكد من

خلال مبناها تقرير حقيقة لاشك فيها وبأسلوب الخطاب " **لفت – قربت** " ثم التفت إلى نفسه " **تبينت** " ، وألمح فى حديثه عن غوايتها ، كما ألمح إلى احتجاجه بعد أن تبين بداية مصرعه ، ولقد برز الاحتجاج فى العدول عن الأسلوب الخبرى إلى الصيغة الطلبية التى تتناسب والموقف ، فحين أحس توالى الغواية عدل إليها وتمازجت ؛ لتشكل مع الالتفات البلاغى بصيغة المتكلم نموذجا مركبا متسقا ، ؛فتزداد حيرته وقلقه مع كل خطوة مع هذه الحسناء الخادعة:

أفى حلم أنا ؟ أم يقظة؟ ومن أنت أيتها الخاطئة؟

الشاعر فى إطار هذه الجدلية التى تدور نقاشاتها حول الفن بين الرجل والمرأة ، وأثر الغريزة فيه ، يعرض في صيغة الاستفهام الطلبى فكرته ، لكن سرعان ما يصل إلى الحقيقة الدامغة واليقين القوى إلى أن ماحدث هو نداء حياتيِ ، وفطرة طبيعية تحتل أجسادنا المتعطشة إليه من خلال رغبات جامحة لاننكرها فيقول:

هو الحب؟٠لا بل نداء الحياة تلبِّيه أجسادنا الظامئة

ومن خلال المزج والتبادل الأدائى بين الأساليب والصيغ أدرك الحقيقةالواضحة، وبما يؤكد حسم هذه الجدلية والتى أقلقته، ومن خلال صيغة طلبية استفهامية سجلها فى مستهل البيت، وسجل مسرعا نفيه لها من خلال ديمومة الشك المشوب بالحيرة والقلق " **لا ٠ بل** " على نحو من الإضراب

الذى يؤكد النفى السابق له؛ وبذلك يكون قد تنقل بين أكثر من صيغة؛ ليصل إلى حقيقة من خلال موقف شعورى واحد كان مبعثه الحيرة والقلق .

لقد أفادت الصيغة الخبرية السردية فى الأبيات السابقة وصف هذه الحية الخالدة، كما تعانقت مع الصيغة الطلبية لإزالة غبار القلق والحيرة عن الشاعر، فعلى الرغم مما انتابه من حيرة وقلق، تملك قدرا من مواجهة الحقيقة التى تجسدت بالفعل السردى " **أرى** " ثم فى صيغة الاستفهام " **ما أرى ؟** " الدال على الدهشة والتعجب على نحو ما نرى فى القصيدة نفسها :

أرى .. مأرى ؟ جسداعاريا	**تضجُّ به الشهوة الجائعة**
أرى .. مأرى ؟ حدقىْ ساحر	**تؤجان بالنظرة الرائعة**
أرى .. مأرى ؟ شفتى غادة	**ترفان بالقبلة الخادعة**
تساقطنى ثمرا امأرى ؟	**أرى حية الجنة الضائعة**

إن هذه الصورة التى تدغدغ المشاعر، وتحرك الأجساد تخفى وراءها جمالية الأسلوب الذى يظهر فى هذا التمازج، ودقة الأداء التبادلى بين الصيغتين، إلا أن ما يجعل الأسلوب أكثر جمالا وطرافة هو ذلك الإيقاع الزمنى الحادث من العدول بين الصيغة الخبرية، والصيغة الطلبية " **أرى .. مأرى ؟** " بما يعطى للقارئ مهلة التفكير، وفرصة السياحة العقلية .

ومن اللافت للنظر أن التكرار الآسر الذى يلعب دورا أسلوبيا فى معالجة الجملة، وجماليات السياق، بل يؤكد ما اتجهنا إليه من أهداف فى هذا البحث، هو اتكاؤه على المزج المباشر بين الصيغتين على نحو ما نلمح فى وحدة التكرار " **أرى .. مأرى ؟** " وإن هذه الثنائية التكرارية تحمل بين ثناياها

نوبة من الدهشة والحيرة والتأمل المشوب بالترقب الخبئ ، وإن كان ظاهره يوحى بالتأمل والهدوء .

لقد بنى شاعرنا هذا التكرار فى ظل التمازج بين صيغتى الطلب والخبر، فأينما نرى إحداها تحل الأخرى؛ فاستهل به الأبيات وتكرر فى أكثر من بيت حتى بلغت مرات التكرار ثمانى بما يعطى دلالة الإلحاح على فكرة الشاعر فى هذه الأبيات، كما تعود إلى زيادة المعنى من خلال الإيحاء النابع من اللفظ الأول واللفظ المكرر .

ولم يكن الحذف الحادث أوالعدول إليه فى الأبيات اعتباطا ، وإنما أتى لعلة بلاغية ، أو لدلالة معينة ، على نحو مانرى فى نصب المفاعيل الثلاثة " جسدا – حدقىْ – شفتىْ " ؛ فإضمار الفعل ظاهرة أسلوبية جيدة، تخدم المعنى والدلالة معا .

وعلى هذا النحو يسير شاعرنا فى قصيدته التى ينهيها مؤكدا وصوله إلى الحقيقة بعد أن تيقن من خداعها ؛ ومن ثم زال قلقه وانزوت حيرته إذ يقول :

أرى فيك ما لاتحد النهى كأنك معنى وراء الخيال

فجَرَّدْتنِى رجلا أشتهى وجرَّدتً أنثى تشهَّى الرجال

ومع استخدامه الصيغة الخبرية التى استهل بها البيتين ، ووصف فيها قوة التحول الذى جعل منه رجلا جسديا وجعل منها امرأة شهوانية نراه يعدل عنه إلى الطلب فى صيغة آمره تحمل دلالة الرجاء المنكسر من خلال اختيار

مترتب ، والتماس هى نفسها صاحبة الفعل فيه وعلى وجه من التخصيص" دعينى ٠٠ فابعدى " :

دعينـــــى حـــواء أو فابعـــدى دعينـــى إلـــى غـــايتى أنطلـــق
أخمر ونار؟ ،لقد ضـــاق بـــى كيـــانى وأوشـــك أن يختنـــق
أرى ٠٠ مأرى؟ لهبا ؟ بل أشم رائحـــة الجســـد المحتـــرق!
فيـــــالك أفعـــى تشهَّيتُهـــا ويالـــــىَ من أفعـــوان نـــزقْ

مع ملاحظة استخدام الشاعر للفظة " **حواء** " التى كنى بها عن المرآة بإطلاق، وليست واحدة بعينها، كما أن تكرار الفعل " **دعينى** " بما يحمل من تحديد يشى بتوجه شاعرنا إلى البحث عن منعطف جديد قد يجد فيه ملاذا يبتعد به عن هذا الجو المشحون بالحيرة والقلق ٠ وهذا ما تؤكده الأبيات التالية من خلال صيغ الخبر وصيغ الطلب الاستفهامية المتتالية على نحو مانرى :

أخمر ونار؟ ،لقد ضـــاق بـــى كيـــانى وأوشـــك أن يختنـــق
أرى ٠٠ مأرى؟ لهبا ؟ بل أشم رائحـــة الجســـد المحتـــرق!
فيـــــالك أفعـــى تشهَّيتُهـــا ويالـــــىَ من أفعـــوان نـــزقْ

والعودة إلى الحقيقة الباصرة نلمحه فى البيت الذى يليه حيث يلخص تجربته مع هذه الحسناء الخالدة مستخدما الفعل " **تشهَّيتُ**" بما يحمل من إيحاء لفظى وصوتى مشوب بتلهف وأرى أنه لو كان استخدم مبنى غير هذا للفعل ما أدى هذه الدلالة الإيحائية الصوتية:

فيـــــالك أفعـــى تشهَّيتُهـــا ويالـــــى من أفعـــوان نـــزقْ

ومن خلال العرض السابق للأبيات نجد أن الشاعر توسل بأساليب أساسية، وعدل من خلالها إلى صيغ أخرى، هى محل الدراسة، ثم توسل بأساليب أخرى كظاهرتى التكرار والحذف اللتين وردتا فى السياق وكان لهما دلالاتهما البالغة فى هذا النسق التبادلى بين الصيغتين الأساسيتين - الطلبية والخبرية -

▪ استكشاف الضائع المجهول:

كثيرون هؤلاء الذين يستهويهم الحنين إلى المجهول فيتكشفونه، يتيهون فى بحر الحياة بمعضلاته وفلسفاته، وفى الوقت نفسه يرتادون شواطئ مهجورة يبحثون فيها عن معالم الخلاص، ويترجمون هذا كله من خلال تجاربهم الشعرية الثرية، وعلى محمود طه أحد هؤلاء الذين بحثوا عن الضائع الذى يعد معلما من معالم

شخصياتهم ؛ فانعكس هذا كله على أسلوبهم ، وتنوع بين الطلب والإنشاء، وتبادلوه موظفا فى أشعارهم، على نحو ما نرى فى قصيدته " الملاح التائه"([28])حيث يقول:

أيها الملاح قم واطــو الشــراعا	لِمَ نطوى لُجَــة الليــل ســراعا؟
جَدِف الآن بنا فى هينـــــــــــة	وجهة الشـــاطئ سيرا وإتباعـــــا

([28]) ديوانه: ص ١٩، يميل كثير من الشعراء إلى تسمية دواوينهم بأسماء قصائد وردت فى دواوينهم، وكانت هذه خصيصة من خصائصه شملت مفردات ديوانه .

استهل على محمود طه القصيدة بهذا النداء الذى يحمل التماسا مشـوبا بنبرات النصيحة مع الإشفاق فى أن يعود الملاح إلى الشاطئ بعد إحساس بالخوف، غير أن هذا النداء يحمل دلالة أبلغ من كون الشـاعر فـى بحـر حقيقىأم غير ذلك؛ إنها قضية الحياة التى وضعها الشاعرفى هـذا الإطـار الجمالى بما يحمل من إيحاءات يحسها القارئ المتذوق لجماليات الشعر .

والشاعر فى هذا الاستهلال استخدم صيغتين مختلفتين همـا " النـداء والأمر " للتعبير عن حالة شعورية فى موقف واحد، وهذا دليل على التزاحم الشديد للمشاعر، وتدفق الأفكار، وفى الوقت نفسه شحذ لقدرة المتلقى علـى تقبل هذه المتتاليات فى وقت واحد؛ فاجتمع لديه النداء " **أيهـا المـلاح** " و الأمر " **قم – اطو** " ؛ ليذكِّر بصورة مباشرة بالمهمة الثقيلـة التـى تنتظـر صاحبه، ليس فى غمار البحر ولكن فى هذه الحياة التى يربط بين مظاهرها ومظاهر البحر .

ولقد حقق الفعلان غرضيهما البلاغى، وقيمتهما الفنية؛ إذ لـم يكـن الإتيان بهما مجردا لظاهريهما أو " طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء والإلزام "(٢٩) وإنما تعدى ذلك إلى دلالات يشى به المعنى الأصلى، ذلك أن سرعة القيام والطى لايمكن أن تتحقق إلا بقوة نابعة من إحسـاس الشـاعر بحجم الفزع مما يدور حوله بحرا كان أم ليلا أم حياة؛ لأن لهـا مجتمعـة

---

(٢٩) سعد الدين التفتازانى: مختصر المعانى، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، مكتبة صبح، القاهرة، ط ٢، ص ١٠٧

دلالات وإيحاءات عبر وجدانه، كما تحمل أيضا إلحاحا شديدا للعودة إلى الشاطئ؛ فهى التى تمثل له أمانا وإنقاذا من هذا العناء المضنى الذى قد لا يحقق له فائدة . ثم يأتى بالأمر الثالث " **جَدِّف**"؛ ليوقف القارئ على آلية الإسراع التى تجسدها الآنية المطروحة من خلال البيت .

إن بُعْد الدلالة لهذه الأوامر لا يقتصر عند مجرد ذلك، وإنما هو تتابع متنوع ينتشل القارئ من جو الرتابة إلى جذب الذهن، وإثارة الانتباه والارتباط بالأداء الشعرى والتفاعل معه، وماينطوى عليه من قيم معرفية وشعورية؛ ومن ثم لا يصبح الشعر مجرد كلمات جوفاء يُستمع إليها، بل تتسع دلالاته إلى عالم الإمتاع والمؤانسة والتذوق .

والشاعر يربط الأسباب بمسبباتها، حيث يتساءل فى صيغة طلبية جديدة " **لِمَ نطوى لُجَةَ الليل سراعا** " وهذه الصيغة فوق ما تحمله من تساؤل بعيد المدى لاينتهى عند معناها المباشر، إنما تحمل هذه القيمة الجمالية التى تربط بين البحر والليل بالخوف والفزع والوحشة .

وإذا كان الإنشاء الطلبى المتنوع يحقق غايات موضوعية وفنية، فإن السردية الخبرية " **لجة الليل سراعا – الآن بنا – فى هينة – وجهة الشاطئ** "والتى تغلغلت حشو البيتين تعد بمثابة إضاءة لِكُنْه الأسباب، وإجابة للتساؤلات التى عنّت للمبدع ، كما أن الأبيات التالية تحمل سردا خبريا على ما يريد أن يقفنا عليه الشاعر من النداء الذى وجهه لصاحبه فى مستهل قصيدته على نحو ما نرى:

فغـــــدا ياصاحبـــى تأخذنـــــا   موجــة الأيـــام قـــذفا واتـــدفاعا
عبثا تقفو خطى الماضـــى الـــذى   خِلْـــتُ أن البحر واراهُ ابتلاعـــــا
لم يكن غير أويقـــات هــــــوى   وقفت عن دورة الدهـــر انقطاعــــا

هذه الأبيات تحمل الإجابات الدامغة عن سيل هادر من الأوامر التـــى تزخر بها القصيدة، وفى غير إخلال بالمعانى، أو نشازية للجـــو الشـــعورى والنفسى وهو ما يحققه التمازج الفنى الموظف، والأداء التبـــادل فـــى هـــذه الأبيات، بله القصيدة كلها كما يعد هدفا رئيسا من أهداف هذا البحث وهـــو الوقوف بجلاء على مدى تمازج الأداء التبادلى بين الصيغ الطلبية والخبرية فى ديوان على محمود طه .

وإن ما يؤكد قوة هذا التبادل فى هذه الأبيات توسل الشـــاعر بـــبعض آليات اللغة الموظفة توظيفا إيحائيا كتقديم " **عبثا** " على تقفو، " **عـــن دورة الدهر** " على " **انقطاعا** "، كما أن تصغير " **أويقـــات** " فى موضوعها يوحى باستصغار الماضى فى السياق وضآلته .

وتستمر دلالة " البحث عن الضائع المجهول " عن الشىء العزيز الذى لا يستطيع نسيانه، تائها من حال إلى حال لايعرف لنسيانه سبيلا،ولا يعرف للاستقرار ملاذا ، حيث ينتقل من الطلبى إلى الخبرى فى صورة فنية موظفة فيقول:

فتمهل تسعد الـــروح بمــــا   وَهِمَتْ أو تطرب النفس ســماعا
وَدَعِ الليلة تمضى إنهـــــا   لم تكن أول ماولـــى وضاعـــــا

الشاعر على الرغم من حزنه البالغ وتحسره على ما مضى من العمر، يتيسر مع صاحبه فى أن ينال حظا مما أتيح له من السعادة، وأن يدع الليلة تمر؛ لأن ما مضى لم يكن بالشيء المذكور .

ومن خلال هذا العرض يتبادل الشاعر المواقع بين الخبرالسردى والطلب، ويعمل على المزج بينهما؛ ليؤكد الفكرة من جهة و الجو النفسي العام الملائم للقصيدة، ومع التوجه العام فى الأبيات، ومرورية الأيام المتسارعة المتلاحقة تترتب الأحداث، وتتوالى بالقدر نفسه من التسارع على نحو ما نرى فى استخداماته من خلال جواب الطلب، وتوظيفه الفاءالتعقيبية الترتيبية فى " **فتمهل تسعد**"، باعتبار أن السعادة مترتبة على التمهل ، وأنه سبب لها وأيضا ما يحمله التعبير " **وَدَعِ الليلة... لم تكن أول ماولى وضاعا** " من سبب ومسبب نلمحه فيه.

لقد وظف الشاعر الإنشاء الطلبى من خلال تناول فني محسوس ، فتأرجح التبادل والمزج بين شطر وآخر على نحو مانرى:

أيها الهاجر عز الملتقى	**وأذبت القلب صدا وامتناعا**
أدرك التائه فى بحر الهوى	**قبل أن يقتله الموج صراعا**
وارع فى الدنيا طريدا شاردا	**عنه ضاقت رقعة الأرض اتساعا**

فقد تحدث بصيغة النداءالتحسرى فى الشطر الأول " **أيها الهـــاجر** " وقد آثر الشاعر أداة النداء " **أيها** " ([30]) ليؤكد على اختصاص الهاجر بهذا الحكم، ثم أعقب الأسلوب الطلبى بأسلوب خبرى يكشف من خلاله عن الدوافع التى أدت إلى هذا الحكم الحاسم على هذا الهاجر من خلال " **عز- أذنبـــت**"؛ إذ إن هناك ربطا نفسيا ودلاليا واضحا بينهما ، بما يوحى بتمام التبادل والمـــزج على النحو الذى تسعى الدراسة إليه ، ثم عدل ثانيـــة إلـــى الطلـــب " **أدرك**" وسبَّبَ له بما يحمل معنى الإدراك ويفيده، وفي الأساليب جملة نـــوع مـــن الدلالات النفسية المترابطة التى تشى بالجو النفسي فى الموقف الواحد على الرغم من تعددها ، ثم يسوق الأمر – **ارع** " ليضع على صفحة النص سبب الرعاية لهذا التائه ، ومن خلال صيغتى **الأمر** تبرز دلالة الإشـــفاق ؛ كمـــا يحقق من خلالهما منظومة للتبادل فى كل ترتيب ٠ومما يزيد التبادل ثبوتـــا وتأكيدا استخدامه التقديم فى " **عنه** " على " **ضاقت رقعة الأرض** " مما يشى بالاهتمام بالمتقدم، ويبرز أهميته ٠

وتأتى بعد ذلك الصورة الفنية التى يرسمها الشاعر من خلال الأبيات ، والتى تتخللها صور جزئية تتمثل فى " **أنبـــت القلـــب** " لتؤكـــد الإحســـاس بالتحسر– ، " **بحر الهـــوى** " لتفيد حالة التائه ، " **يقتله المـــوج** " لتشخص

([30]) تفيد تخصيص حكم منصب على ضمير سابق باسم ظاهر لاحق ،ملمزيد من التفصيل ينظر : د٠ حسن البندارى : علم المعانى ، الأنجلو ، ١٩٩٠ ، ص ٨٦

جوانب الوحشة والرهبة ، وكلها علامات أسلوبية ساقها الشاعر لخدمة المعنى .

ومن اللافت النظر هذه النقلات المتسارعة التى قد يظنها القارئ نوعا من التخبط فى الأسلوب أوالعشوائية فى الموقف الشعورى الواحد، وهذا ظن لا يؤيده سند من الواقع النفسي للأبيات من أى جهة .

إن هذا العدول الفورى الحاسم بصيغ متبادلة فى الأداء من جهة أخرى، لهو تأكيد علىإنفاذ الملاح التائه لمهمته وإنقاذه، وإدراكه، ورعايته .

لقد ملأت الأشباح والخيالات عليه عمره، وهو يهرب منها، ثم تهجره الأشباح إلى حين، وتعاوده ذكرياته القديمة، ويلفه القلق والحيرة من جديد، ويحاول مرة الهرب فتأبى عليه، فيرى الصبح ظلاما، وتتأجج النار بين جوانحه، فلا يكاد يودع النهار حتى يحل عليه كابوس المساء، وخلال هذا الشعور المتناقض يتبادل الأسلوب الطلبى والخبرى على نحو ما نرى فى قصيدته" رجوع الهارب " ([31]) :

قربتُ للنور المشع عيونى	ورفعت للهب الأحمّ جبينى
ومشيت فى الوادى يمزّق صخرَه	قدمى ، وتُدمى الشائكاتُ يمينى
وغدوتُ نحو الماء وهومُقاربى	فنأى وردّ إلى السرابِ ظنونى
وبدت لعينى فى السماء غمامةٌ	فوقفتُ – فارتدتْ – هنالك دونى
وأصَخْتُ للنسماتِ وهى هوازجٌ	فسمعتُ قصفَ العاصفِ المجنونِ

([31]) على محمود طه : شعر ودراسة مرجع سابق ص ٥٣٨ .

يستهل الشاعر أبيات قصيدته بهذه الصيغ الخبرية، إذ تواجهه من خلالها حالة من التحدى ؛ فيتمرد على حكم الهوى ، ويضيق صدره ، فيحاول الخلاص ناجيا من " **كيوبيد الحب** " ويهرب من أسره ، عله ينشد النسيان والسلوان فى حياة تتكره ؛ فيهيم فى عالم كأنما يجهله .

لقد استخدم الشاعر من خلال الصيغة الخبرية المؤكدة نمطا أسلوبيا من خلال وحدات مفردة ، لكنها تشكل فى مجملها نمطا تركيبيا يحمل فكرة التمرد حينا ، والتحدى أحيانا فاستخدم الأفعال الماضية الدالة على تحقق وقوع الحدث " **فربت – رفعت** " كما نرى فلا البيت الأول بشطريه وذلك من خلال تركيبات منظمة تتشكل فى صورة (**فعل + فاعل + جار ومجرور + صفة + مفعول به**) مما يشى بنسق تعبيرى طريف . ثم يستخدم لونا أسلوبيا آخر من خلال توسله باستبقاء النتائج وتعجله لها مستخدما الفاء الدالة على التعقيب " **غدوت ... فنأى – بدت ... فوقفت ... فارتدت – وأصخت ... فسمعت** " .

ومن اللافت للنظر استخدامه من خلال هذا النسق كل فعل ما يناسبه ، وتتمازج هذه التراكيب مع الأساليب المتنوعة فى الأبيات كلها مما يشكل معه لوحة فنية تخدم الفكرة التى أرادها الشاعر ، وفى ظل هذه المنظومة الأسلوبية تسيطر على الهارب فكرة العودة فيرجع نادما مأخوذا بسحر تلك الأيام التى كانت تشرق عليه من خلال دياره القديمة ومع هذه العودة يتسق عدوله إلى صيغ الطلب التى يؤكد بها المزج بين الصيغتين ، بل إن هذا

المزج يعد امتدادا للجو النفسى الحائر القلق الذى انتابه غير مرة من خلال جنبات القصيدة على نحو مانرى فى القصيدة نفسها :

ياصبح : ما للشمس غير مضيئةً؟ ياليل : ما للنجم غير مبين؟
يانار: ماللنار بين جوانحى؟ يانور: أين النور ملء جفونى ؟
ذهب النهار بحيرتى وكآبتى واتى المساء بأدمعى وجفونى
حتى الطبيعة أعرضت وتضامنت وتنكرت للهارب المسكين

يعدل الشاعر إلى الصيغة الطلبية بعد أن قطع شوطا كبيرا فى مستهل قصيدته من خلال الصيغة الخبرية ؛ فتنتابه نوبة من اليأس؛ فيهرب إلى ما حوله من عناصر الطبيعة المحسوسة، وتختمر فى ذهنه الفكرة ؛ فيكرر النداء منوعا فيه ، ومع كل نداء أتى بما يناسبه " **يا صبح ... ماللشمس ؟ ، يا ليل ... ما للنجم ؟ ، يا نار ... ما للنار؟ ، يانور... ما للنور؟** وربط بين هذه الفكرة وبين مشاعره وأحاسيسه،وما عدوله إلى السرد الخبرى إلا تأكيد لهذه الفكرة من خلال مجموعة المشاعر والأحاسيس.كما توسل الشاعر بأساليب متعددة لإثبات فكرتة ؛ فاستخدام الفعل الماضى بما يحمل من تأكيد للحدث "**ذهب – أتى – أعرضت – تضامنت – تنكرت** " يتواءم مع تأكيده الأسلوب الخبرى ، وهو مايبرر التناوب بين الصيغتين لخدمة الفكرة .

وتبقى وقفة قد تحمل معها معلما فكريا ونفسيا لهذا المزج والتبادل الأسلوبي وهو ما يتركه هذا التبادل من إثارة لذهن المتلقي، وتحريك لمشاعره فى نشر هذه الدعوة إلى الحب بمفهومه الشامل والواسع، فإذا كان

الشاعرفي مستهل أبياته دعا فى أسلوب طلبى للمسارعة إلى الشاطئ؛ بـرا للأمان -حقيقة كان أو مجازا-، فإنه يختم قصيدته بالأسلوب نفسه محمـولا على أربعة أوامر حاسمة؛ ليؤكد هذه الفلسفة كما نرى فى قوله فى القصيدة نفسها:

فاجعل البحر أمانـا حولـه واملأ السهل سلاما والبقاعـا

وامسـح الآن علـى آلامـه بيد الرفق التى تمحو الدماعـا

وقُـد الفلك إلى بـر الرضـى وانشر الحب على الفلك شراعـا

ومما يؤيد هذه الأوامرالخمسة لستخدام الشـاعر لـبعض التشـكيلات اللغوية التى تثرى الصياغة، وتؤكد الفكرة مثل: " **حوله** "؛ لتوحى بالإحاطة والشمول، وأيضا " **على آلامه** " لتعطى دلالة " الحنو والعطف، واسـتخدام شكل الأسلوب الاستعارى فى " **بيد الرفق**"؛ لتحمل دلالة الحنو والتعـاطف، واستخدم " **تمحو** "، غير أن هذه التشكيلات لم تسلم من بعض الهنات مثل " **الدماعا** " المجلوبة للقافية، كما أن الفعل "**يمسح**" يتعدى بنفسه دون اللجـوء إلى حرف جر .

ومن اللافت للنظر أيضا استخدام للشاعر النداء للفرد بصيغة واحـدة " **أيها** " على الإطلاق طوال القصيدة بما يوحى بالتأكيد على منادى معـرف بعينه .

- **التلهف والحنين:**

تأتى دلالة " **التلهف والحنين** "بعدا جديدا فى ديوان شاعرنا ، ونموذجا لأحد المعالم الرئيسة فيه وما تتناوله قصيدة "**أغنية الجندول**"([٣٢]) من معان ودفعات شعورية تشهد بعمق انتمائه الوطني وحنينه الجارف لبلاده ، وتلهفه الشديد ليس على مجرد العودة إليه وإنما لمجرد هيجان الذكرى؛ إذ اتخذ من رحلته إلى كرنفال فينسيا منطلقا يبث من خلالها الحنين إلى وطنه مصر، لتشابه المعالم ، وتوحد الرؤى إلى حد كبير على نحو ما نراه يقول :

أين من عينى هاتيك المجالى يا عروس البحر، يا حلم الخيال
أين عشاقك سمار الليالى أين من واديك يا مهد الجمال
موكبُ الغيد وعيد الكرنفال وسُرى الجندول فى عرض القنال

فقد استهل الشاعر هذه الأبيات " بصيغة طلبية" فى البيت الأول والذى يشى بدلالات نفسية وشعورية تعمق ذكرياته وحنينه نحو وطنه، وتعظم انتماءه له، ثم الاستفهام فى البيت الثانى، ومايحمله من دلالة التحسر والحنين والتلهف على هذه الأماكن التى كانت مهدا للجمال، ومرتعا لسمار الليالى، أما المعلم الثانى فهى صيغ النداءات" **يا عروس البحر – يا حلم الخيال – يا مهد الجمال** " التى تحمل تعظيما وفخرا لبلاده ، وقد اختار لكل منادى ما يناسبه من خلال نسق تعبيرى ؛ فالعروس للبحر والحلم للخيال والمهد للجمال.

([٣٢]) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٢٠

هذه السبحات الخيالية الناشطة فى ذاكرته، لم تأت إلا بفعل الاغتـراب وقوة سطوته، فمهما يكن من أمر لا يمكن لمغترب أن ينسـى أو يتناسـى وطنه، وبخاصة حينما تمر أمام ناظريه شواهد تحمل التشابهات المكانية أو الزمانية نفسها، وقد أتت هذه الأشكال الاستفهامية متنوعة؛ لتحكى قصة هذه المواضع التى حرم منها وهو فى مغتربه، وتنقله إليها شعوريا، كما تنوعت النداءات الثلاثة؛ لتبرز معطيات الذكرى وأسبابها .

ومهما يكن من أمر فإنه مع هذه الصيغة الطلبية، يعدل الشـاعر فـى البيت الثالث إلى الصيغة الخبرية التى تحمل نتاجا له وفى الوقت نفسه يتبدل الأداء فى صورة تأكيدية تقريرية حقيقة ماثلة لاتقبل شكا، : وتلك مرجعيـة ورودها على صورة الأداء الخبرى المتبادل مع صيغة الطلـب . علـى أن الحذف قد يأتى عنصرا من عناصر البناء اللغوى ؛ ليثرى الإيحاء ويقويـه من ناحية ، وينشط خيال المتلقى من ناحية أخرى ؛ لتتأول معـه الجوانـب المضمرة حسبما يتأول المحذوف أو يدل عليه .

هذا الأداء المتبادل بين الصيغتين اللتين جاءتا على هذا النحو :

قلت، والنشوة تسرى فى لسانـى: هاجت الذكرى، فأين الهرمـان؟

أين وادى السحر صـداح المغانى؟ أين ماء النيـل؟ أين الضفتـان؟

إذ يتنامى معلم الحنين والتلهف نحو الوطن فيستهل الشاعر بيتيه بالخبر، ويعدل فجأة إلى الصيغة الاستفهامية؛ ليريد بها إظهار الحنين، ودعوة المتلقى إلى مشاركته هذا التلهف وذاك الحنين، بدليل الانتقـال المفاجىء الذى لـم يقطعه سوى تعبيره " **والنشوة تسرى فى لسانـى**" حيث تبودلـت النشـوة

وهى من حواس القلب إلى حاسة اللسان ومن خصائصه التذوق مثلا على سبيل تراسل الحواس، وهو دليل آخر يؤكد حنين الشاعر وتلهفه الشديد إلى وطنه، وإلا فما الذى نقل النشوة بهذه السرعة من القلب إلى اللسان غير الحنين ؟! ، ولو قال " كيانى " لكان المعنى أوقع .

وفى إطار هذه الدلالة التجاوزية لصيغ الاستفهام، والحركة التبادلية " سنتوقع معنى إضافيا للصيغة الاستفهامية يرتبط _ بالطبع _ بالموقف الشعورى المندرج تحت الأداء اللغوى " (٣٣)؛ ومن ثم تتلاحق المشاعر؛ لتفيد معانى التحسر مع الحنين والتلهف للوطن، ومع التطلع عبر الشاطئ المهجور، وارتقاب عودة

الملاح تكمن العودة إلى الوطن، وهذا هو النسق المتبادل فى إطار منظومة الصورة الشعرية (٣٤) شكلا فنيا يعبر عن جوانب التجربة الشعرية برمتها .

- **الاستجداء المُلِحُّ:**

كأنى بهذا الصوت الشعري الآتى عبر الشاطئ المهجور يحمل نبرات التمنى المشوب بالتحسر، ويعكس ماهو أشد من الضعف، إنه الاستجداء

---

(٣٣) د. حسن البندارى: جدلية الأداء التبادلى فى الشعر العربى المعاصر، مرجع سابق، ص٨٥

(٣٤) لمزيد من التفصيل ينظر د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر .ص ٣٩١ وما بعدها .

الملح من خلال تكرار البيت المفتاح فى كل مقطوعة والذى تكرر فى جنبات القصيدة ست مرات:

أين من عينى هاتيك المجـــالى يا عروس البحر، يا حلم الخيـال

وأيضا تكرار أداة الاستفهام " أين " خمس عشرة مرة خلال القصيدة:

قلت، والنشوة تسرى فى لسانـــى: هاجت الذكرى، فأين الهرمـان؟

أين وادى السحر صــداح المغانى؟ أين ماء النيـل؟ أين الضفـتان؟

هذا الاستفهام راجع إلى تذكره الوطن وتلهفه الشديد نحوه ، بدليل تنوعه مصدر السؤال " **أين الهرمـان – أين وادى السحر– أين ماء النيــل– أين الضفــتان** " وقد ارجع هذا االاستفهام إلى تعدد الأماكن التى ارتادهــا فى الوطن الأصلى ، وفى الوقت نفسه مفارقته لها ، وفقده إياها ؛ مما جعله يشعر بالاغتراب والضياع .

وإذا رفعنا الستار عن ماهية الإيحاءات النفسية والدلالات مــن خـــلال الأداء التبادلى فسنجد الصورة.تؤكده وتجليه؛ فالأمر الوارد بعد نداء الملاح الذى تحمله هذه الصيغة الطلبية لم يكن مقصودا بذاته، وإنما يحمل مجموعة من الانفعالات والتأثيرات التى يؤديها الشاعر بقصيدته أو أغنيته ربما يكون فى مقدمتها التمنى ، وسنجد معها كلمات وتعبيرات تعبر بنفسها عن إيحاءات مختلفة حالمة حيث يقول:

أيها الملاح قــف بــين الجســور فتنـــة الـــدنيا وأحـــلام الـــدهور

صفق الموج لولـــدان وحـــــور يُغْرقـــون الليل فى ينبوع نـــور

ما ترى الأغيدَ وضاء الأسرة([٣٥])؟
دق بالساق وقد أسلم صــــدره
لمحب لف بالساعد خصــــره؟
ليت هذا الليل لايُطْلِعُ فجـــره!

وتعقب هذا الاستهلال الطلبى " **أيها الملاح** " صيغة الأمر" **قــف** " فقــد وظفها الشاعر لدلالة الوصف، وما تحمله من جوانب الجمال؛ ويعيــد إلـــى مخيلته ما انقضى من ذكريات عبر الزمن، وما تلاها من تفصيلات جــاءت على البدلية ، تبرز فتنة الدنيا وأحلام الدهور ، ثم يعدل مباشرة من صيغتى الطلب – النداء والأمر – إلى الصيغة الطلبية التى تأتى متممة للدلالة الفنية نفسها من خلال البيت الثانى ، حيث يعــرض صــورة المــوج مصــفقا ، ومرشحا لها فى الشطر الثانى مــن البيــت ، وهــذا العــدول فــى هــذا الإطارالاستجدائى البارز يبرز إلحاح الشاعر على تقديم مبررات وتفسيرات تؤكد مدى الحنين والتلهف إلى الوطن .

إن دلالة الإنشاء الطلبى المتمثل فى الاستفهام التــالى للبيتــين يعطــى صورة المتمايلات المتثنيات فى نعومة ورقة مــن خــلال هــذا الوصــف التفصيلىالممل، لِيُعْطِى دلالة الاستجداء الملح من خلال تبــادل الأداء بــين

([٣٥]) أعتقد أن الشاعر يقصد من " الأسرة " فى هذا السياق وهو ما يكتمه المرء فى نفسه، إلا أنها جمع " سرير " وهذا ما لا يستقيم معه المعنى، فهى مجلوبة للقافية، وصحتها " سرائر " جمع سريرة . ينظر المعجم الوسيط ، طبعة وزارة التربية والتعليم، ص ٣٠٩ .

صيغتى الطلب الذى يحمل جسرا شعوريا بين المبدع والمتلقى، إثارة لذهنه وانتباهه، وصيغة الخبر التى تحمل حقيقة وتأكيدا لاشك فيهما .

وفى إطار هذا الاستجداء أيضا تأتى الأبيات مذيلة بالتمنى بالأداة " **ليت** " البعيد المستحيل لكنه التمنى الدال على الخفوت والوهن، فهل أحس الشاعر بالضياع والحسرة، وهل تملكه الحزن والأسف ؟ ، هذا ما تحمله دلالة الصيغة الطلبية " ليت **هذا الليل لايُطْلِعُ فجره!** " .

وإذا كان الشاعر يشعر بالأسف والحزن لاقتراب الفجر فى ليل امتدت فى صنوف السعادة فقد اتجه من جديد إلى كنانة الذكريات فى مراوحة بين الصيغتين بدلالة الحنين والتلهف فيختم قصيدته بأداء يجمع بين الإنشاء الطلبى والسرد الخبرى فيقول:

أين من عينى هاتيك المجالى ياعروس البحر، ياحلم الخيال

رقص الجندول كالنجم الوضى فاشْدُ ياملاح بالصوت الشجى

وترنم بالنشيد الوثنى هذه الليلة حلم العبقرى

شاعت الفرحة فيها والمسرة

وجلا الحب على العشاق سره

يمنة مل بى على الماء ويسره

إن للجندول تحت الليل سحره

إذ يبدأ المقطع الشعرى فى البيت الأول، وهو مفتتح يتكرر فى جنبات القصيدة، متنقلا فىالموقف الشعورى الواحد، ففى غمرة الحنين يغرق نفسه وسط هذه السعادة متوسلا بأسلوبى الطلب والخبر فى مزاوجة موظفة،

يراوح فيها بينهما من خلال دلالات بلاغية ومعالم نفسية نكاد نلمحها من خلال ألفاظه، وبخاصة أن ديوانه " ملئ بالألفاظ الخلابة، ومن خلالها يؤلف لنفسه معجما لغويا مضيئا"(٣٦).

الشاعر يرسم صورة كلية مرحة تبدو عناصرها التقريرية مؤكدة في إطار الأسلوب الخبرى؛ " **رقص الجندول** " نجما منيرا، لكنه يعدل مباشرة بصيغ الأمر " **فاشدُ** " و " **وترنم** " ولعل الفاء التعقيبية مع الفعل الأول، والواو مع الثانى تؤكدان النسق؛ ليشارك الملاح هذا الجو الراقص، ويربط الأسباب مسبباتها من خلال الشطر الثانى من البيت الثالث، ثم يرتد إلى الأسلوب الخبرى؛ فيؤكد إشاعة جو الفرحة، وجلاء الحب، ثم يعدل مرة أخرى وعلى أنغام هذا الجو الراقص إلى المراوحة مع الأسلوب الطلبى المتمثل فى صيغة الأمر " **مل بى** "، مصحوبا بـ " **يمنة** " محمولة على الظرفية التى تقدمت على صيغة الأمر؛ ليبدو الاهتمام بهذا المتقدم، إلا أن الشق الثانى من التضاد " **يسرة** " الدال على الظرفيةيأتى فى نهاية البيت؛ ليبرز التبادل على مستوى العبارة و التراكيب و حتى على مستوى الشطرة الواحدة، وهو ما يعطى قيمة فنية لهذا النسق التعبيرى المتبادل مزاوجة أسلوبية لاتخلو من طرافة فنية، وكأنى بشاعرنا يحاول جاهدا من خلال هذه التبادلية، وفى إطار هذه المزاوجة الأسلوبية، والمراوحة بين هذه الصيغ أن

(٣٦) د. شوقى ضيف: دراسات فى الشعر العربى المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ص ٢٠١

يلح، ويستجدى ليصل إلى تأكيد فكرته وهى محاولات محمودة،إلا أنه من الواضح أن شاعرنا يفرط فى استخدام الألفاظ ذات البريق والألوان السحرية العجيبة بحيث يخشى معها ألا يبقى فى أبياته مجال لتعبير عن فكر ، أو موضع قدم لشعور .

- **الجمال الآسر وتحول الأداءالنفسى:**

يسلك الشاعر نهجا تراوحيا دالا فى أشعاره على مدى حديثه عن الجمال الطاغى للذى يغار عليه ، حتى من ذلك الجماد الذى يطل عليه من شرفته ، وهو الذى فشل فى تجارب الحب فيفتتح قصيدته " **القمر العاشق** " (٣٧):

إذا ما طاف بالشرفة ضوء القمر المضنى

هنا مكمن الغيرة، ومن خلال الصيغة الخبرية السردية يتناول شاعرنا قصة القمر العاشق، وهنا تبدو رهافة التناول، وتلك العاطفة المشبوبة فى لحظات الضعف والهوان .. وكم من محب جبار يغدو فى تلك اللحظات طفلا يجثو بين يدى من يحب:

ورف عليك مثل الحلم أوإشراقة المعنى
وأنت على فراش الطهر كالزنبقة الوسنى
فضمى جسمك العارى وصونى ذلك الحسنا

فقد تخيل الشاعر فتاة ذات غلالة رقيقة نائمة تحت نافذتها المفتوحة فى ليالى الصيف المقمرة، وكان يغار عليها حتى من القمرذلك المحب الجماد؛

(٣٧) ديوانه مرجع سابق: ص ١٢٣ .

خشية من أن يخبر القمر الناس عن هيامه بها، فيظنون فى مخدعها الظنون، فاستهل أبياته بهذا السرد الخبرى الوصفى ؛ ليحكى به حلما رآه ذات يوم – يقظة أم مناما –وهو ما يمثل رغبة ملحة فى تحقيق أمر بعيد المنال؛ مرجعيته ماض حُرِمَ فيه من هذا الحب ، وهنا تحمل دلالة حبه للجمال، محمولا من خلال أفعال شرطية تقرر هذا الوصف " **طاف – رفّ** " وأتبعها بجملة اسمية محمولة على الحال، وتحمل الدلالة نفسها " **وأنت على فراش الطهر** " على مدى ثلاثة أبيات ثم يلتفت من خلال جواب الشرط بصيغة الأمر " **فضمى – صونى** " على سبيل الالتماس

نحن أمام خطوة من خطوات التحول النفسي ' فلقد غدا العاشق المحب الولهان الذى كان يطمع فى أن ينال لذة جسدية، ولكنه باء بالفشل والخذلان:

أراد فلم ينل ثغرا ورام ' فلم يصب حصنا
حوتك ذراعه رسما وأنت حويته فنا

نرى وقد علت صرخته فى المقطوعة الثانية " **أغار** " وتكررت " **أغار** " مرة خامسة؛ تعبيرا عن الغيرة ومن خلال هزة نفسية تعادل تلك الهزة الخارجية التى ستسطو على من يحب، فكان لابد أن تلتهب مشاعر الغيرة ، وتتحول الحركة المادية من جديد من خلال هذا السرد الخبرى الوصفى :

أغار ، أغار إن قبل هذا الشعر أو ثنى
ولف النهد فى لين وضم الجسد اللدنا
فإن لضوئه قلبا وإن لسحره جفنا
يصيد الموجة العذرا ء من أغوارها وهنا !

وإزاء هذه الهزات الشعورية يعدل في صيغة طلبية آمرة نابعة من ذلك التمازج الحاصل بين الصيغتين الطلبية والخبرية؛ ليعيد مشاعر الغيرة، ويصون من خلالها معشوقه :

فردى الشرفة الحمرا ء دون المخدع الأسنى
وصونى الحسن من ثورة هذا العاشق المُضنَى

هذه الأبيات لفتة فنية أولى طافت برأس الشاعر من خلال ذلك التمازج بين الصيغة الاستفهامية والصيغة الخبرية " إنه يريد أن يرتفع بتصوير الفتنة الطاغية إلى أفق يعلو فوق مستوى الافاق المألوفة في خيال الشعراء..وحسبه فى تصوير تلك الفتنة أن يتخيل المحب المثار كوكبا من الكواكب لابشرا من البشر "(٣٨) .

ومن اللافت للنظر توظيف الالتفات على النحو المبين فى البيت الثانى، إذ الحديث موجه لغائب يستتر ضميره فى " **طاف** " ويقصد ضوء القمر الذى غزا الشرفة دونما استئذان بحثا عن هذا الجمال، ثم يلتفت فى البيت الثانى من خلال الضمير الظاهر فى " **عليك** " العائد على فتاة ما .

ولم يكن التوظيف الذى ساقه الشاعر خبرا أم طلبا إلا تعبيرا على استمراره وملاحقته الفتيات اللواتى يتصبب بهن من حين لآخر .والأبيات

(٣٨) أنور المعداوى: على محمود طه ت الشاعر والإنسان، الألف كتاب " الثاني " ١٢١ . الهيئة لمصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٣٣

فى إطار هذا التبادل بين الصيغتين – لاشك – تعكس هذا النوع من التصبب والغيرة على النحو الذى رأيناه ·

▪ **المراوغة والاستنكار الجرئ:**

ثمة أبيات فى ديوان على محمود طه تطرح تساؤلات، وفى الوقت نفسه يعدل بها عن إلى الأسلوب الخبري، وقد يتنوع إتيانه فى الجملة بما يعكس نوعا من التوتر، ومن خلال هذا التوتر يمكن أن يُكسِبَ الصياغة حيوية، ويمدها بطاقات مؤثرة فى نفس المتلقى ·

وقصيدته " **حديث قبلة** " (٣٩)

تُسائلنى حلوة المبسم:	**متى أنت قبلتنى فى فمى ؟**
تحدثت عنى وعن قبلة	**فيالك من كاذب ملهم!**
فقلت أعابثها : بل نسيتِ،	**وفى الثغر كانت وفى المعصم**
فإن تنكريها فما حيلتى	**وهاهى ذى شعلة فى دمى**

تبدا الأبيات بصيغة خبرية من خلال محاورة خارجية، تحمل قرينة المشاركة فى " **تُسائلنى** " وتؤكد أن الحوار يقوم بين طرفين يتحدد موقفهما من خلال التحاور، وهو ما يعكس تجرؤها على السؤال الفاضح الذى يحمل شعوريا معنى العرض والتحضيض، على الرغم من أن الألفاظ تحمل أثر هذا التفاعل ·

(٣٩) ديوانه: مرجع سابق، ص ٢٤٨

إن البدء بهذا التساؤل يعكس تجمعا لمشاعر متزاحمة، قد تختص بموقف محدثته، الذى يحمل عنصرى المبادرة والمبادأة فى آن واحد ·

وقد علل لهذا التساؤل بالخبر الحاسم تعليلا حواريا وظف له الصيغة الخبرية فى البيتين التاليين:

فقلت أعابثها : بل نسيتِ،   وفى الثغر كانت وفى المعصم
فإن تنكريها فما حيلتى   وهاهى ذى شعلة فى دمى

ليقرر حقيقة، من خلال واقع ملموس، وفى صياغة دلالات لفظية، استشعرها فى رد شاعرنا " **فقلت أعابثها** "، مع أسلوب الإضراب الذى يحمل التهكم المشوب بالحذر، معززا المعنى بالصيغة الخبرية الحاسمة فماحدث كان أمرا واقعا وحقيقة لاشك فيها والدليل: " **وفى الثغر كانت وفى المعصم** " · ويلعب الحذف دورا بارزا فى إحكام الصياغة، وتقرير الحقيقة التى انحصر حدثها بين مكانى الفعل، مستخدما " **فى** " الوعائية، كما أن البيت الثانى يحمل إدانة شعورية تشى بالتشكك نفسه، وهو تشكك يؤيد الحقيقة المحمولة فى الصيغة الخبرية ·

وإذا كان النحويون يؤكدون على أن حذف ما يعلم جائز ' فإن ورود كان تامة يحمل دلالة بينة على هذا المدلول، وكأن لسان حاله يقول: " **كانت** .... "

وحين احتاج الأمر إلى تعليل يصف فيه هذا الواقع عمد مرة أخرى إلى الصيغة الطلبية ولكن بشكل الأمر هذه المرة، وفى صورة تساؤلات مباشرة

حيث لاتجد مناصا للفرار من إقرار الحقيقة وتأكيدها، من خلال مشاعر الاستسلام، فيما نلمحه من رصد لصورة التخاذل والاستبطاء :

سلى شفتيك بما حستَاهُ من شفتىْ شاعر معرم

هذه الشحنة المقنعة تضيف إلى الشحنات الشعورية مزيدا من القوة؛ لتندفع من خلال صيغة طلبية ثالثة حملها البيت التالى بما يحمله من سد لمنابع العناد والتخاذل، ومايتلوه من أبيات وكانى بلسان شعورها يقرر إثبات هذا الاستفهام المنفى فى شطريه ويطرح مبادرة جديدة من التجرؤ المسبوق بالمراوغة فى صورة الأسلوب الكنائى الذى حمل المعانى كلها مصحوبة بقرائنها فيقول:

ألم تغمضى عندها ناظريك ؟ وبالراحتين ألم تحتمى؟

وكأنه يستحلفها؛ ليثبت المعنى المراد من خلال هذا المزج الطريف للأساليب والتراكيب المتناغمة ٠

وإذا كان الشاعر قد عمد فى أبيات سابقة إلى الجمع بين صيغ النداء والأمر تارة ، والاستفهام تارة أخرى ،فإنه يجمع بين بعض هذه الصيغ وصيغة النداء هذه المرة ، وهذا التنوع له ارتباط بأداء المعنى ؛ فكل صيغة منها توظف لأداء جزء من الدلالة يسهم فى بناء المعنى الكلى للقصيدة ٠

ومن خلال هذا الانعطاف يطرح مبادرة جديدة خلال صيغة خبرية مباشرة لم تخل من عدول إلى إنشاء طلبى يتمثل فى نهى يخرجه البلاغيون إلى دائرة الالتماس؛ ليحمل معه دلالة النصح والإرشاد وبما تنم عن افتراضات يستبقيها من خلال صيغة النهى الموجهة لمحدثته " فلا تندمى! "

المشوبة بعدم الاكتراث، وفى الوقت نفسه تعبرعن ارتياح برضا شعورى ، وإشباع عاطفى مشوب بالتعجب :

هبى أنها نعمة نلتهـا ومن غير قصد .. فلا تندمى !

على أن هذه التوطئة على المستوى الأسلوبية، أتت نابعة من مثيل يحمل همس الاستدراج المشوب بشك حذر محمول فى " إنْ "، وعلى يقين مسبب لإغراء من خلال الشطر الثانى من البيت .

فإن شئت أرجعتَها ثانيا مضاعفةً للفم المنعم

ومن خلال الاستسلام الجرئ الذى يعبر عنه من خلال الأسلوب الكنائى بما يحمل عدم التردد يتجلى المزج بين شطرى البيت التالى؛ فإذا بالصيغة الخبرية فى الشطرة الأولى بما تحمله من غاية داخلية تُتَمَنَّى، تشكل مع الصيغة الثانية " الدلالة نفسها – دلالة تمنى عدم الإحجام فى نهاية الشطرة الثانية – " فلا تُحْجِمِ " وتتوافق معها، والموجهة للشاعر بما تحمل دلالة المغامرة والجرأة بعد التراجع . وكأنى بها شاءت الآ تترك الموقف ضحية التمزق والضياع:

فقالت وغضَّت بأهدابها : إذا كان حقا فلا تحجم

ثم يعدل مباشرة إلى الصيغة السردية الخبرية؛ ليضع آلية التمنى والموافقة وعدم التردد، ثم الانطلاق إلى مد رومانسى جديد من خلال خطوات لهذه التصرفات الجريئة، فقد تغمض عينيها؛ لتتناوم، وقد تغض؛ لتتحالم، وهو مايشى بقمة الرضا والإشباع مصحوبا بقمة الجرأة . وهو ما يؤكده المد الصوتى الحادث فى بعض الألفاظ على نحو مانرى فى قوله:

سأغمض عينيَّ كي لأراك ... وما في صنيعك من مأثم
كأنك في الحلم قبلتني ... فقلت : وأفديك أن تحلمي!!

إن الصيغ الإنشائية في شعر " طه " بتنوعها ، وبعلاقاتها المتشابكة، وقدرتها على التجدد والحركة ، ومن خلال الأداء التبادلي ، والمزج ، لتشكل مع الصيغ الخبرية لوناً مميزاً من التعبير الفني المؤثر في أفكار المتلقي ، وتشي بفاعلية في استقطابه ، وفي الوقت نفسه تشكل بعداً نفسياً يربطه بالمبدع ، وتقضي على الرتابة والنمطية التي قد تقع فيها التناول القديم لهذه الصيغ والأساليب .

وهكذا تتآزر الأساليب الفنية في أداء تبادلي من خلال المزج الذي ارتآه شاعرنا بين الخبر والإنشائية؛ مما كان له الأثر في الإسهام في التعبير عن خصوصية الحالات الشعورية والأجواء الوجدانية للشاعر " إذ تباينت أحوالها بما يدور في مخيلة الشاعر ، وقد ساعد هذا المزج على إبراز التعاطف والتناغم بين هذه الصيغ ؛ إذ شكلت كل صيغة جزءاً من الدلالة وتضافرت " المعاني النفسية الجزئية التي تؤديها هذه القوالب في القطعة الأدبية على تصوير المعنى الكلي أو الغرض العام له " (٤٠) .

٣. الخاتمة

أما بعد: .....

فإن ما توصل إليه البحث بعد هذه الدراسة يمكن أن نعرضه فيما يلي :

(٤٠) د. درويش الجندي : علم المعاني ، دار نهضة مصر ، ١٩٩٠ ، ص ٦٠

١. أن منهجية المزج بين الصيغ الطلبية والصيغة الخبرية كأداء تبادلى بينهما تعزى إلى منهج بلاغى حديث، يحاول أن يفك البلاغة العربية من إسار التقعيد، وأن هذا المنهج النقدى يفتح بابا للباحثين فى ارتياده، وتطويره؛ بما يحقق نقلة جديدة فى عالم البلاغة العربية .وبخاصة أن هذا النوع من الدرس النقدى ينتقل ويسرى بسرعة فى البيئات العربية والعالمية .

٢. أن ديوان الشعر لدى **على محمود طه** يزخر بهذا النوع من الصياغة، وهنا مزج فى معظم القصائد بين الخبر والإنشاء .

٣. أن الوضع الدلالى يختلف حين الأداء التبادلى أوالمزج بين صيغتى الخبر والإنشاء فى شعر " **على محمود طه** "، وحينئذ لم يكن القصد منه الحكاية الخبرية التقريرية التى قد تصدق مع الواقع أو تتنافى معه بقدر ما قُصِدَ بدلالته التعبيرية إيصال المعانى فى النفس دون النظر إلى عنصر المطابقة مع الواقع الخارجى ؛ ومن ثم أتت أهمية تناول الأساليب والصيغ الفنية الموروثة من خلال منهج جديد برؤية حديثة .

٤. وإن ما يميز شعر " **طه** " هو أن صياغتة الفنية لاتجهد القارئ؛ ليسير معه فى دروب موغلة .وقد لعب التمازج بين الصيغ الفنية والأساليب فى إشاعة هذا الجو الدلالى الإيحائى .

٥. كما أن هذا الأداء المتبادل فى شعر " **طه** " أبان دلالة ثرية ، وقدرة على التعبير عن شتى المعانى ، والإيحاء بشتى الأفكار والخواطر

التى يريد أن يبوح بها ؛ ومن ثم فقد تجاوز شعره من خلال المــزج دلالات محددة تثرى وجدان القارئ .

٦. حين عمد " طه " إلى التنويع بين الصيغ كان هذا دليلا على تــزاحم المشاعر ، وجولان الأحاسيس ، وتدفق الأفكار فى نفسه .

هذا وبالله التوفيق ،،،،،

* * *

٤. المصادر والمراجع

▪ الدواوين والمعاجم اللغوية:

على محمود طه — ١. ديوان على محمود طه، دار العودة بيروت ١٩٨٦

مجمع اللغة العربية — ٢. ا المعجم الوسيط، طبعة وزارة التربية والتعليم، ٢٠٠٠

▪ الكتب والدواوين:

د . أحمد درويش — ٣. دراسة الأسلوب بين المعاصــرة والتــراث، مكتبــة الزهراء، القاهرة (د.ت، ط) .

أنور المعداوى — ٤. على محمود طه : الشاعر والإنسان ، االألف كتاب " الثانى " ١٢١ الهيئة لمصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦.

د. حسن البندارى — ٥. تجليات الإبداع الأدبى – دراسة فى الشعر والقصة

والمسرح، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٢٠

٦. جدلية الأداء التبادلى فى الشعر العربى المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٩

٧. علم المعانى ، الأنجلو ، ١٩٩٠

٨. فاعلية التعاقب فى الشعر العربى الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، ١٩٩٥

د٠ درويش الجندى — ٩. علم المعانى ، دار نهضة مصر ، ١٩٩٠

سعد الدين التفتازانى — ١٠. مختصر المعاني، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، مكتبة صبح، القاهرة، ط ٢

د٠ السعيد الورقى — ١١. لغة الشعر العربى الحديث، دار المعارف' القاهرة، ١٩٧٩ ٠

سهيل أيوب — ١٢. على محمود طه – شعر ودراسة، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ١٩٦٢

د٠ شفيع السيد — ١٣. الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى ، دار الفكر العربى ' القاهرة ، ١٩٨٦ ٠

١٤. البحث البلاغى عند العرب – تتاصيل وتقديم، دار الفكر العربى، الطبعة الثانية، ١٩٩٦

١٥. البلاغة العربية: دراسة فنية فى الأسلوب، دار النصر، القاهرة ١٩٩٥

١٦. التعبير البيانى – رؤية بلاغية نقدية، مكتبة الآداب فى القاهرة ، ط ٥ ، ٢٠٠٣ ٠

١٧. قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٩٠ ٠

	١٨.النظم وبناء الأسلوب فى البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠٦، ط ١
د٠ صلاح فضل	١٩.بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢ ٠
د٠ شوقى ضيف	٢٠.دراسات فى الشعر العربى المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٢،
د٠ عبد الحكيم راضى	٢١.نظرية اللغة فى النقد العربى، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٨٠ ٠
عبد القاهر الجرجانى	٢٢.أسرار البلاغة، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر، ١٩٧٨ ٠
	٢٣.دلائل الإعجاز ، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى ، القاهرة ، مطبعة القاهرة ، ١٩٦٩ ٠
د٠ عبد الفتاح عثمان	٢٤.فى علم المعانى ، دار الهانى للطباعة ، ١٩٩٠م١٩٩١
د٠ عبد القادر القط	٢٥.الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ، مكتبة الشباب ، المنيرة ، ١٩٩٢ ٠
د٠ عبد الواحد علام	٢٦.القاعدة والنص – دراسة فى الفصل والوصل ، دار الثقافة العربية ، القاهرة (د٠ط٠ت) ٠
د٠ عز الدين إسماعيل	٢٧.التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت
د٠ على عشرى زايد	٢٨.عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، ط٢ ، ١٩٧٩ ٠

محمد حماسة عبد اللطيف ٢٩.بناء الجملة فى الشعر العربى ، مكتبة الخانجى ١٩٩٠

د٠ محمد عبد المطلب ٣٠. البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط١، ١٩٩٤،

٣١. علم الأسلوب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب " سلسلة دراسات أدبية " ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨٥ ٠

٣٢.قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب " دراسات أدبيــة "، القــاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٥

د٠ محمود الربيعى ٣٣.قراءة الشعر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٥

▪ الدوريات:

صحيفة دار العلوم ٣٤. العدد ١٣، يونيو ١٩٩٩ ٠

أهل الصفة في القرآن والسنة

د/ فاطمة الزهراء محمد سعاد(*)

مقدمة :

كانوا صفوة من الصحابة الذين آمنوا بربهم، وتركوا الأهل والديار والأموال، متجردين من كل مظهر من مظاهر الدنيا، حبسوا أنفسهم للجهاد في سبيل الله، إنهم أهل الصفة، أضياف الله، وأضياف الإسلام، جند لا تنام لهم عين، ولا يغفل لهم جفن.

أخبارهم قليلة، ومتناثرة في كتب التفسير والحديث، والإشارات إليهم عابرة؛ مما يدعو إلى التساؤل عن حقيقة هذه الجماعة من الصحابة، وعن أسباب اهتمام النبى (ﷺ) بهم؛ كان يقرئهم القرآن، ويعلمهم السنة، ويدعوهم للذكر، ويشركهم في كل الغزوات، يوصى بإطعامهم، يرسل إليهم الصدقات والهدايا التى تهدى إليه. من هم؟ وما عددهم؟ وهل كان لهم منهج؟ وما هى حقيقة الصلة بينهم وبين الصوفية؟

وفي هذه الدراسة نحاول أن نجلى هذه الجوانب كلها؛ لنقدم جانباً مضيئاً من فكر الإسلام وتاريخه، ونلقى الضوء على المدرسة النبوية ومنهجها فى تربية المسلم تربية إيمانية صادقة.

ورأينا أن نقسم الدراسة إلى مبحثين كالآتى :

(*) مدرس الدراسات الإسلامية – قسم اللغة العربية، جامعة حلوان.

المبحث الأول : ذكر أهل الصفة فى القرآن ويشتمل على :

أ - صفات أهل الصفة.

ب- ما نزل فى بعض أفراد الصفة.

جـ- قصة ابن أم مكتوم.

المبحث الثاني : أهل الصفة ودورهم فى الدعوة ويشتمل على :

أ - صورة أهل الصفة فى الحديث.

ب- بم يعرف أهل الصفة؟

جـ- هل كان لأهل الصفة منهج؟

د - علاقة أهل الصفة بالمتصوفة.

المبحث الأول
ذكر أهل الصفة فى القرآن الكريم

كانت الهجرة من أهم دعائم نشر الدعوة الإسلامية وإنشاء المجتمع الجديد فى المدينة.

هاجر المسلمون الأولون إلى الحبشة فى وفدين: الوفد الأول فى السنة الخامسة من بعثة الرسول عليه الصلاة والسلام، وأول من هاجر عثمان بن عفان وزوجه السيدة رقية ابنة النبى (ﷺ) ومعه أحد عشر رجلاً وأربع نسوة، وكان الرسول قد أذن لهم بالهجرة وقال لهم إن بالحبشة ملكاً لا يظلم عنده أحد، فلو خرجتم إليه حتى يجعل الله لكم فرجاً[1]. ثم بعث الرسول (ﷺ) بالوفد الثانى بعد

(١) فتح البارى، شرح صحيح البخارى، ابن حجر العسقلانى، ص٧/٢٠٥

ذلك، يقول عبد الله بن مسعود: "بعثنا النبى (ﷺ) إلى النجاشى ونحن نحو من ثمانين رجلاً، فيهم عبد الله بن مسعود وجعفر بن أبى طالب وعبد الله بن عرفطة، وعثمان بن مظعون..." (١).

ثم أمر الرسول (ﷺ) أصحابه بالخروج إلى المدينة مهاجرين، فكان أول المهاجرين أبو سلمة بن عبد الأسد المخزومى زوج أم سلمة، وخالف البراء بن عازب فى صحيح البخارى، وقال: "أول من قدم علينا من المهاجرين مصعب بن عمير، وابن أم مكتوم، ثم توجه باقى الصحابة شيئاً فشيئاً، إلى أن أذن الله تعالى لرسوله الكريم بالهجرة إلى المدينة بصحبة أبي بكر الصديق، ومعهم عامر بن فهيرة مولى أبى بكر الصديق(٢)، فلما استقر بها خرج من بقى من المسلمين من مكة، وكان أكثرهم يخرج سراً حيث لم يبق منهم بمكة إلا من غلب على أمره من المستضعفين.

وعد الله سبحانه المهاجرين الأولين بالثواب وحسن المآب، وبشر هؤلاء المهاجرين بالخلاص من الطغيان إلى أرض أخرى يعبدون فيها الله، وينشرون دعوة التوحيد، والإيمان بجنات عدن، ونعيم مقيم، وقد نطق بفضلهم القرآن الكريم فى كثير من الآيات منها: ﴿ فَالَّذِينَ هَاجَرُوا وَأُخْرِجُوا مِنْ دِيَارِهِمْ وَأُوذُوا فِي سَبِيلِي وَقَاتَلُوا وَقُتِلُوا لَأُكَفِّرَنَّ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ وَلَأُدْخِلَنَّهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ ثَوَاباً مِنْ عِنْدِ اللَّهِ وَاللَّهُ عِنْدَهُ حُسْنُ الثَّوَابِ ﴾ [آل عمران: ١٩٥].

وقوله تعالى: ﴿ الَّذِينَ آمَنُوا وَهَاجَرُوا وَجَاهَدُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ بِأَمْوَالِهِمْ

---

(١) السابق، رواه أحمد بإسناد حسن، جـ٧/٢٠٨.

(٢) السابق، ص٧/٤٤٠.

وَأَنْفُسِهِمْ أَعْظَمُ دَرَجَةً عِنْدَ اللَّهِ وَأُولَئِكَ هُمُ الْفَائِزُونَ ﴾ [التوبة:٢٠].

وإذا كان الله سبحانه وتعالى وعد المهاجرين الذين جادوا بأموالهم وأنفسهم حباً لله ورسوله سعة الرزق فى الدنيا، وجنة الخلد فى الآخرة، نجده خص فقراء المهاجرين من أهل الصفة بكثير من التكريم، فنزلت بعض الآيات تصف حالهم، وتثنى عليهم، وأخرى اختصت بمواقف تمس بعض أفرادها كعرباض بن سارية، وابن أم مكتوم، وبلال وخباب وسلمان وغيرهم من الصحابة الأجلاء ساكنى صفة رسول الله (ﷺ) وسوف نتناول هذه الآيات الكريمة وآراء المفسرين فيها.

١ـ صفات أهل الصفة :

بدأنا بآية من سورة البقرة "المدنية" عرضت لفقراء المهاجرين وأحوالهم، وإن لم تكن هى أول ما نزل فيهم، بل نزل قبلها بعض الآيات فى فقراء المهاجرين، وذلك لأن هذه الآية أجمع المفسرون أن المقصود بها أهل الصفة، كما أنها تضم صفات هذه الفئة الفاضلة المخلصة من الصحابة ممن سكنوا الصفة.

ووردت الآية الكريمة فى سورة البقرة تتضمن الإشارة إلى الفقراء المهاجرين وصفاتهم وسيماهم، أجمع أكثر المفسرين على أن المقصود بهؤلاء الفقراء المهاجرين هم أهل الصفة، وذلك فى قوله تعالى :

﴿ لِلْفُقَرَاءِ الَّذِينَ أُحْصِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ لا يَسْتَطِيعُونَ ضَرْباً فِي الْأَرْضِ يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاءَ مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافاً وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيمٌ ﴾ (١).

(١) سورة البقرة، الآية ٢٧٤.

وتعد هذه الآية هى الأصل فى ذكر أهل الصفة بأحوالهم وصفاتهم فى القرآن الكريم، جاء فى الطبرى "وقيل: إن هؤلاء الفقراء الذين ذكرهم الله فى هذه الآية هم فقراء المهاجرين عامة دون غيرهم من الفقراء". قال مجاهد: "للفقراء الذين أحصروا فى سبيل الله" مهاجري قريش بالمدينة مع النبى (ﷺ) أمر بالصدقة عليهم، وكذلك قول ابن أبى جعفر عن أبيه : هم فقراء المهاجرين بالمدينة، وعن السدى: "للفقراء الذين أحصروا" فقراء المهاجرين[1].

أما القرطبى فيقول : "إنما خص فقراء المهاجرين بالذكر؛ لأنه لم يكن هناك سواهم، وهم أهل الصفة، وكانوا نحواً من أربعمائة رجل، وذلك أنهم كانوا يقدمون فقراء على رسول الله وما لهم أهل ولا مال، فبنيت لهم صفة فى مسجد رسول الله (ﷺ) فقيل لهم: أهل الصفة. قال أبو ذر: "كنت من أهل الصفة، وكنا إذا أمسينا حضرنا باب رسول الله (ﷺ) فيأمر كل رجل فينصرف برجل، ويبقى من يبقى من أهل الصفة عشرة أو أقل فيؤتى النبى (ﷺ) بعشائه ونتعشى معه، فإذا فرغنا قال رسول الله (ﷺ): ناموا فى المسجد"[2]. قال الزمخشرى أيضاً: (الذين أحصروا فى سبيل الله) هم الذين أحصرهم الجهاد (لا يستطيعون) لاشتغالهم به (ضرباً فى الأرض) للكسب، وقيل: هم أهل الصفة.. فكانوا فى صفة المسجد، وهى سقيفة يتعلمون القرآن بالليل ويرضخون النوى بالنهار، وكانوا يخرجون فى كل سرية بعثها رسول الله. فمن كان عنده فضل آتاهم به إذا أمسى"[3].

---

(١) جامع البيان فى تفسير القرآن، أبى جعفر محمد بن جرير الطبرى، دار المعرفة، بيروت، ط أولى، ١٩٩٢، المجلد الثالث، ص٦٤.

(٢) الجامع لأحكام القرآن، جـ٣/٣٣٩-٣٤٠.

(٣) الكشاف، جار الله محمود بن عمر الزمخشرى، المطبعة الشرقية، ط أولى، جـ١/٢٢٨.

وقريب من هذا التعريف قول الفخر الرازى: "هذه الآية نزلت فى فقراء المهاجرين وكانوا أربعمائة، وهم أصحاب الصفة لم يكن لهم مسكن ولا عشائر بالمدينة"، وأضاف موضحاً دورهم فى ذلك الوقت من تاريخ الدعوة: "وكانوا ملازمين المسجد، يتعلمون القرآن ويصومون ويخرجون فى كل غزوة"[1].

أو كما قال البيضاوى فى تفسيره: "يستغرقون أوقاتهم بالتعلم والعبادة، وكانوا يخرجون فى كل سرية بعثها رسول الله (ﷺ)"[2]. ونقل الفخر الرازى قول ابن عباس: "وقف رسول الله (ﷺ) يوماً على أصحاب الصفة، فرأى فقرهم وجهدهم فطيب قلوبهم فقال : "أبشروا يا أصحاب الصفة فمن لقينى من أمتى على النعت الذى أنتم عليه راضياً بما فيه فإنه من رفاقى"[3].

وبين الله سبحانه وتعالى من أحوال أولئك الفقراء المهاجرين ما يوجب الحنو عليهم بقوله تعالى: ﴿ الَّذِينَ أُحْصِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ ﴾ والمعنى حبسوا ومنعوا.

يرى ابن عطية أنهم "هم حابسو أنفسهم بربقة الدين، وقصد الجهاد وخوف العدو إذا أحاط بهم الكفر، فصار خوف العدو عذراً أحصروا به"[4]. وقال قتادة : "حصروا أنفسهم فى سبيل الله للغزو، وهو رأى الأكثرية. ولهذا قال: "لا يستطيعون ضرباً في الأرض" أى لما قد ألزموا أنفسهم من الجهاد[5]. ثم قال: "يحسبهم الجاهل

---

(١) الفخر الرازى، جـ٧/٨٤.

(٢) أنوار التنزيل وأسرار التأويل، ناصر الدين أبى سعيد عبد الله بن عمر بن محمد الشيرازى البيضاوى، دار صادر، بيروت، جـ١/٢٦٧.

(٣) الفخر الرازى، جـ٧/٨٥.

(٤) المحرر الوجيز، جـ٢/٤٦٨.

(٥) تفسير القرطبى، جـ٣/٣٤١.

أغنياء من التعفف" تعددت الآراء حول معنى هذا الجزء من الآية، ومن أوجه وأنسب الآراء قول الطبرى: يحسبهم الجاهل بأمرهم وحالهم أغنياء من تعففهم عن المسألة وتركهم التعرض لما فى أيدى الناس؛ صبراً على البأساء والضراء"[١].

قال تعالى: (تعرفهم بسيماهم) اختلف العلماء فى تعين السيما التى أخبر الله جل جلاله بها، فقال مجاهد: الخشوع والتواضع، وقال السدى: أثر الفاقة والحاجة فى وجوههم وقلة النعمة، قال مكى: أثر السجود، وقول ابن عطية: وذلك أنهم كانوا متفرغين متوكلين لا شغل لهم فى الأغلب إلا الصلاة، فكان أثر السجود عليهم[٢].

ويخالف القرطبى الرأى السابق ويقول: "وهذه السيما التى هى أثر السجود اشترك فيها جميع الصحابة رضوان الله عليهم بإخبار الله تعالى فى آخر سورة - الفتح - بقوله: ﴿ سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُود ﴾ [٣]. فلا فرق بينهم وبين غيرهم، ويرى أن الحاجة والفقر هى العلامة المميزة لهم، ولذلك يقول: "فلم يبق إلا أن تكون السيما أثر الخصاصة والحاجة، أو يكون أثر السجود أكثر، فكانوا يعرفون بصفرة الوجوه من قيام الليل وصوم النهار"[٤]. ومع ذلك كانوا لا يسألون البتة، وأجمع جمهور المفسرين على أن التعفف صفة ثابتة لهم، ومن ذلك ما رواه ابن سعد بسنده عن أبى هريرة: "رأيت ثلاثين رجلاً من أهل الصفة يصلون خلف رسول الله (ﷺ) ليس عليهم أردية".

---

(١) جامع البيان، الطبرى، جـ٣/٦٥.

(٢) الجامع لأحكام القرآن، القرطبى، جـ٣/٣٤٣.

(٣) سورة الفتح آية ٢٩.

(٤) الجامع لأحكام القرآن، جـ٣/٣٤٢.

ويرى الفخر الرازى أن الآية هى وصف مفصل لأحوال أهل الصفة، فقال: اعلم أن الله تعالى وصف هؤلاء الفقراء بصفات خمس :

الصفة الأولى : (**الذين أحصروا فى سبيل الله**) :

وذكر عدة أقوال أقواها: أنهم حصروا أنفسهم ووقفوها على الجهاد، وأن قوله: "فى سبيل الله" مختص بالجهاد فى عرف القرآن، ولأن الجهاد كان واجباً فى ذلك الزمان، وكان تشتد الحاجة إلى من يحبس نفسه للمجاهدة مع رسول الله (ﷺ) فيكون مستعداً لذلك، متى مست الحاجة، فبين الله تعالى فى هؤلاء الفقراء أنهم بهذه الصفة، ومن هذا حاله يكون وضع الصدقة فيهم يفيد وجوهاً من الخير[1].

الصفة الثانية : (**لا يستطيعون ضرباً فى الأرض**) :

وعدم الاستطاعة إما أن يكون لاشتغالهم بصلاح الدين، وبأمر الجهاد، فيمنعهم من الاشتغال بالكسب والتجارة، وإما لأن خوفهم من الأعداء يمنعهم من السفر، وإما لأن مرضهم وعجزهم يمنعهم منه، وعلى جميع الوجوه فلا شك فى شدة احتياجهم إلى من يكون معيناً لهم على مهماتهم.

الصفة الثالثة : (**يحسبهم الجاهل أغنياء من التعفف**)[2] :

الحسبان هو الظن، وقوله: "الجاهل" لم يرد به الجهل الذى هو ضد العقل، وإنما أراد الجهل الذى هو ضد الاختبار، أى يحسبهم من لم يختبر أمرهم أغنياء من التعفف بإظهارهم التجمل وتركهم المسألة.

---

(١) الفخر الرازى، جـ٧/٨٦ بتصرف.

(٢) السابق، جـ٧/٨٧ بتصرف.

الصفة الرابعة : (تعرفهم بسيماهم)[1] :

والمراد بها "... أن لعباد الله المخلصين هيبة ووقعاً فى قلوب الخلق، كل من رآهم تأثر بهم، وتواضع لهم، وذلك إدراكات روحانية، لا علامات جسمانية.. ومن هذا الباب الخشوع فى الصلاة، كما قال تعالى: ﴿ سيماهم ف وجوههم من أثر السجود ﴾، وأيضاً ظهور آثار الفكر، روى أنهم كانوا يقومون الليل للتهجد، ويحتطبون بالنهار للتعفف.

الصفة الخامسة : (لا يسألون الناس إلحافاً)[2] :

أى أنهم سكتوا عن السؤال، لكنهم لا يضمون إلى ذلك السكوت من رثاثة الحال، وإظهار الانكسار ما يقوم مقام السؤال على سبيل الإلحاف، بل يزينون أنفسهم عند الناس، ويتجملون بهذا الخلق، ويجعلون فقرهم وحاجتهم بحيث لا يطلع عليه إلا الخالق[3].

كما ذكر الله سبحانه وتعالى فى سورة الحشر فضل هؤلاء الفقراء المهاجرين وإخلاصهم، فمدحهم وأثنى عليهم بقوله:﴿ أُولَئِكَ هُمُ الصَّادِقُونَ ﴾. وخصهم بنصيب من الفيء والغنائم، وذلك فى قوله تعالى: ﴿ لِلْفُقَرَاءِ الْمُهَاجِرِينَ الَّذِينَ أُخْرِجُوا مِنْ دِيَارِهِمْ وَأَمْوَالِهِمْ يَبْتَغُونَ فَضْلاً مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَاناً وَيَنْصُرُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ أُولَئِكَ هُمُ الصَّادِقُونَ ﴾[4].

---

(١) السابق بتصرف.
(٢) السابق، جـ٧/٨٨ بتصرف
(٣) السابق بتصرف.
(٤) الحشر الآية ٨.

للفقراء المهاجرين أى الفيء والغنائم للفقراء المهاجرين؛ لقوله تعالى فى الآية السابقة: ﴿ مَا أَفَاءَ اللَّهُ عَلَى رَسُولِهِ مِنْ أَهْلِ الْقُرَى فَلِلَّهِ وَلِلرَّسُولِ وَلِذِي الْقُرْبَى وَالْيَتَامَى وَالْمَسَاكِينِ وَابْنِ السَّبِيلِ... ﴾[1].

قال القرطبى: "قيل: هو بيان لقوله: (ولذى القربى واليتامى والمساكين وابن السبيل) فلما ذكروا بأصنافهم قيل: المال لهؤلاء؛ لأنهم فقراء ومهاجرون وقد أخرجوا من ديارهم، فهم أحق الناس به". وقد وصفهم قتادة بقوله: هؤلاء المهاجرون الذين تركوا الديار والأموال والأهلين والأوطان حباً لله ولرسوله، حتى أن الرجل منهم كان يعصب الحجر على بطنه ليقيم به صلبه من الجوع، وكان الرجل يتخذ الحفيرة فى الشتاء ما له دثار غيرها. "وأخرجوا من ديارهم" أخرجهم كفار مكة، أى أحوجوهم إلى الخروج[2]، فتركوا ديارهم وأموالهم أى أملاكهم وأرضهم وتجارتهم، ولم يستطيعوا أن يحملوا منها شيئاً؛ ولذلك أصبحوا فقراء لا يملكون إلا قوة إيمانهم وزهدهم فى الحياة الدنيا وحب الله ورسوله.

ولذلك قال عبد الرحمن بن أبزى وسعيد بن جبير: كان ناس من المهاجرين لأحدهم العبد والزوجة والدار والناقة يحج عليها، ويغزو، فنسبهم الله إلى الفقر وجعل لهم سهماً فى الزكاة، (يبتغون فضلاً من الله ورضوانا) أى غنيمة فى الدنيا، ومرضاة ربهم فى الآخرة[3].

وفى قوله: (اخرجوا من ديارهم وأموالهم) أنهم أجبروا على أن يتركوا

(١) سورة الحشر الآية ٧.

(٢) تفسير القرطبى، جـ١٨/٢٩.

(٣) تفسير القرطبى، جـ١٨/٢٠.

ديارهم وأموالهم وخرجوا إلى المدينة حبا فى الله ورسوله، فآواهم رسول الله فى صفة المسجد وحبسوا أنفسهم لتعلم القرآن ومدارسته، والتأسي برسول الله فى كل قول أو فعل والجهاد فى سبيل الله فلم يتخلفوا عن أى غزوة أو سرية، وكانوا فى طليعة المجاهدين، واستشهد بعضهم فى بدر وأحد وتبوك وغيرها كثير منهم من كبار الصحابة وأقطابهم، ونذكر منهم أبا ذر الغفارى وأبا هريرة، ومصعب بن عمير، وسلمان الفارسى، وعبد الله بن مسعود وغيرهم.

٢ـ ما نزل فى بعض أفراد الصفة:

وفي سورة التوبة اية جليلة روى المفسرون أنها نزلت فى بعض الصحابة من الضعفاء الفقراء ممن نزل الصفة كعرباض بن سارية، وسالم بن عمير وذلك فى قوله تعالي: ﴿ وَلا عَلَى الَّذِينَ إِذَا مَا أَتَوْكَ لِتَحْمِلَهُمْ قُلْتَ لا أَجِدُ مَا أَحْمِلُكُمْ عَلَيْهِ تَوَلَّوْا وَأَعْيُنُهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ حَزَنًا أَلَّا يَجِدُوا مَا يُنْفِقُونَ ﴾ (١).

قال أبو نعيم: "نزلت هذه الآية في العرباض بن سارية وأصحابه(٢)، وهو من أهل الصفة ومن رواة الحديث"، كما نزلت في سالم بن عمير(٣)، وهو من أهل الصفة أيضا ممن شهدوا بدرًا.

قال القرطبى: "روى أن الآية نزلت فى عرباض بن سارية، وقيل: نزلت فى عائذ بن عمرو، وقيل: نزلت فى بنى مقرن وعلى هذا جمهور المفسرين"(٤).

(١) سورة التوبة آية ٩٢.
(٢) حلية الأولياء، لأبى نعيم، جـ٢/١٤.
(٣) السابق، جـ١/٣٧١.
(٤) الجامع لأحكام القرآن، محمد بن أحمد الأنصارى القرطبى، جـ٨/٢٢٨.

نقل الواحدى: "أن هذه الآية نزلت فى البكائين وكانوا سبعة: معقل بن يسار، وصخر بن خنيس، وعبد الله بن كعب الأنصارى، وعلبة بن زيد الأنصارى، وسالم بن عمير، وثعلبة بن غنمة، وعبد الله بن معقل، أتوا رسول الله (ﷺ) فقالوا: يا نبى الله، إن الله عز وجل قد ندبنا للخروج معك، فأحملنا على الخفاف المرفوعة والنعال المخصوفة نغزو معك، فقال: "لا أجد ما أحملكم عليه، فتولوا وهم يبكون"[1].

وأورد ابن كثير عن طريق العوفى عن ابن عباس رواية مماثلة لكنها أكثر تفصيلاً، وتبعه السيوطى فى ذكرها قال: "أمر رسول الله (ﷺ) الناس أن ينبعثوا معه غازين، فجاءت عصابة من أصحابه فيهم عبد الله بن معقل بن مقرن المزنى، فقال: يا رسول الله أحملنا، فقال لهم: والله لا أجد ما أحملكم عليه، فتولوا وهم يبكون وعز عليهم أن يحبسوا عن الجهاد ولا يجدون نفقة ولا محملاً، فلما رأى الله حرصهم على محبته ومحبة رسوله أنزل عذرهم فى كتابه فقال: (ليس على الضعفاء) إلى قوله تعالى: ﴿ وَلا عَلَى الَّذِينَ إِذَا مَا أَتَوْكَ لِتَحْمِلَهُمْ قُلْتَ لا أَجِدُ مَا أَحْمِلُكُمْ عَلَيْهِ تَوَلَّوْا وَأَعْيُنُهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ حَزَناً أَلَّا يَجِدُوا مَا يُنْفِقُونَ ﴾ .. إلى قوله تعالى: ﴿ فهم لا يعلمون ﴾[2].

وما جاء عند الواحدى فى بيان سبب نزول هذه الآية - آنفاً - قريب من هذا المعنى، ومن المعروف أن سورة التوبة نزلت فى تبوك ونزلت بعدها كما قال

---

(١) أسباب النزول، لأبى الحسن على بن أحمد بن محمد بن على الواحدى النيسابورى، تحقيق: رضوان جامع رضوان، مكتبة الإيمان، ط أولى، ١٩٩٦م، ص١٧١، ١٧٢.

(٢) تفسير القرآن العظيم، إسماعيل بن كثير القرشى الدمشقى، ط عيسى البابى الحلبى، جـ٢/ ٣٨١.

القشيرى[١]. وبذلك اتفقت آراء المفسرين على أن سبب نزول هذه الآية أن جماعة من الصحابة أصحاب الحاجة أرادوا أن يشتركوا مع الرسول فى الغزو، ولم يتمكنوا لضيق ذات اليد، فأنزل الله سبحانه وتعالى هذه الآيات الكريمة يلتمس لهم العذر ويعفيهم، ولذلك قال القرطبى: "والجمهور من العلماء على أن من لا يجد ما ينفعه فى غزوة أنه لا يجب عليه"[٢].

ومن الآيات التى يرى المتصوفة أنها نزلت فى بعض أهل الصفة قوله تعالى: ﴿ وَلَا تَطْرُدِ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ مَا عَلَيْكَ مِنْ حِسَابِهِمْ مِنْ شَيْءٍ وَمَا مِنْ حِسَابِكَ عَلَيْهِمْ مِنْ شَيْءٍ فَتَطْرُدَهُمْ فَتَكُونَ مِنَ الظَّالِمِينَ ﴾[٣].

قال السهروردى فى وصف أهل الصفة: "وفيهم نزل قول الله تعالى: ﴿ وَلَا تَطْرُدِ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ... ﴾[٤]. وكذلك جاء فى حلية الأولياء[٥].

وهذه الآية من سورة الأنعام وهى مكية فى قول الأكثرين، قال ابن عباس وقتادة: هى مكية كلها إلا آيتين منها نزلتا بالمدينة، قوله تعالى: ﴿ وما قدروا الله حق قدره ﴾ نزلت فى مالك بن الصيف، وكعب بن الأشرف اليهوديين، وقوله تعالى: ﴿وهو الذى أنشأ جنات معروشات وغير معروشات ﴾ نزلت فى ثابت بن قيس بن شماس الأنصارى[٦].

---

(١) الجامع لأحكام القرآن، القرطبى، جـ٨/٦١.
(٢) السابق، ص٢٢٩.
(٣) سورة الأنعام الآية ٥٢.
(٤) عوارف المعارف، جـ١/١٤٦.
(٥) انظر: حلية الأولياء، لأبى نعيم الإصفهاني، جـ١/٣٤٤.
(٦) الجامع لأحكام القرآن، محمد بن أحمد الأنصارى القرطبى، جـ٦/٣٨٢.

وقد تتبعنا الروايات التى ذكرت فى أسباب نزول هذه الآية الكريمة، ووجدنا أن بعضها يتفق مع كون السورة مكية والبعض الآخر لا يتفق، وقد أشار إلى ذلك بعض المفسرين فقد جاء فى أسباب النزول للسيوطى أن "خبابًا قال: جاء الأقرع بن حابس، وعيينة بن حصين، فوجدا رسول الله (ﷺ) مع صهيب، وبلال، وعمار، وخباب قاعدا فى ناس من الضعفاء من المؤمنين، فلما رأوهم حول النبى (ﷺ) حقروهم، فأتوه فخلوا به فقالوا: إنا نريد أن تجعل لنا منك مجلساً تعرف لنا به العرب فضلنا، فإن وفود العرب تأتيك فنستحيي أن ترانا العرب مع هؤلاء الأعبد، فإذا نحن جئناك فأقمهم عنا، فإذا فرغنا فأقعد معهم إن شئت، قال: نعم، فنزلت **(ولا تطرد الذين يدعون ربهم)** ثم ذكر الأقرع وصاحبه، فقال: **(وكذلك فتنا بعضهم ببعض)** وكان رسول الله (ﷺ) يجلس معنا فإذا أراد أن يقوم قام وتركنا فنزل **(واصبر نفسك مع الذين يدعون ربهم)** [1].

نتوقف عند أمرين فى هذه الرواية:

<u>الأولى</u> : إن الأقرع بن حابس، وعيينة بن حصين قدما على الرسول فى عام الوفود بالمدينة ولم يكونا من أهل مكة.

<u>الثانى</u> : الثابت أن سورة الأنعام نزلت فى مكة قبل الهجرة، ولذلك نجد ابن كثير يقول: "هذا حديث غريب، فإن الآية مكية، والأقرع وعيينة إنما أسلما بعد الهجرة بدهر"[2]. ولذلك لا يستقيم القول بأنها نزلت فى أهل الصفة، وإنما فى

---

(١) أسباب النزول، جلال الدين السيوطى، تحقيق: حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢، القاهرة، ص١٨٠.

(٢) تفسير ابن كثير، جـ٢/١٣٥.

ضعفاء المسلمين، ونظن أن الذين طلبوا من النبى (ﷺ) أن يجلس معهم ويبتعد عن مجالسة فقراء المسلمين هم أناس من كفار قريش، كما نتبين مما أورده السيوطى فى رواية أخرى "عن أحمد والطبرانى وابن أبى حاتم عن ابن مسعود قال: مر الملأ من قريش على رسول الله (ﷺ) وعنده خباب بن الأرت، وصهيب، وبلال، وعمار فقالوا: يا محمد أرضيت بهؤلاء؟ أهؤلاء مَنّ الله عليهم مِنْ بيننا، لو طردت هؤلاء لاتبعناك، فأنزل الله فيهم القرآن: ﴿ وَأَنْذِرْ بِهِ الَّذِينَ يَخَافُونَ أَنْ يُحْشَرُوا ﴾ إلى قوله تعالى: ﴿ سبيل المجرمين ﴾ [1][2].

ويؤيده ما ذكره الواحدى وجاء فى صحيح مسلم أن سعداً[3] قال: نزلت هذه الآية فينا ستة، في وفي ابن مسعود، وصهيب، وعمار، والمقداد، وبلال، قالت قريش لرسول الله (ﷺ): إنا لا نرضى أن نكون اتباعاً لهؤلاء فاطردهم عنك، فدخل قلب رسول الله (ﷺ) من ذلك ما شاء الله أن يدخل، فأنزل الله تعالى عليه **(ولا تطرد الذين يدعون ربهم بالغداة والعشى يريدون وجهه)** [4]. قال القرطبى شارحاً معنى "فدخل قلب رسوله الله من ذلك ما شاء الله أن يدخل": وكان النبى (ﷺ) إنما مال إلى ذلك طمعاً فى إسلامهم، وإسلام قومهم، ورأى أن ذلك لا يفوت أصحابه شيئاً، ولا ينقص لهم قدراً، فمال إليه، فأنزل الله الآية، فنهاه عما هَمَّ به من الطرد لا أنه أوقع الطرد"[5].

---

(١) الأنعام الآية ٥٢ : ٥٥.

(٢) أسباب النزول، للسيوطى، ص١٧٩.

(٣) أى سعد بن أبى وقاص كما ذكر صحيح مسلم، جـ١٥، ١٨٨، بشرح النووى.

(٤) أسباب النزول، ص١٤٦.

(٥) الجامع لأحكام القرآن، القرطبى، جـ٦/٤٣١.

كما نقل الشوكانى عن ابن جرير وابن المنذر عن عكرمة "أن الذين جاءوا إلى النبى عتبة بن ربيعة وشيبة بن ربيعة وقرظة بن عبد عمرو بن نوفل والحارث بن عامر بن نوفل، ومطعم بن عدى بن الخيار بن نوفل فى أشراف الكفار من عبد مناف"[1].

وقد وردت هذه الرواية فى صحيح مسلم باختلاف يسير[2]، أما هؤلاء الصحابة التى وردت أسماؤهم فى الروايات السابقة كخباب، وبلال، وصهيب، وعمار فقد سكنوا الصفة عندما هاجروا إلى المدينة، ولذلك جاء وصفهم فى سورة البقرة بقوله تعالى: ﴿ لِلْفُقَرَاءِ الَّذِينَ أُحْصِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ لا يَسْتَطِيعُونَ ضَرْباً فِي الْأَرْضِ... ﴾.

ونستخلص من الروايات السابقة عدة أمور هى :

١- إن هذه الآيات الكريمة نزلت فى مكة بالإجماع وقبل أن يهاجر الرسول (ﷺ) وأصحابه إلى المدينة.

٢- إنه ثبت فى الصحيحين أن النفر الستة الذى نزلت فيهم الآيات هم: ابن مسعود، خباب، وصهيب، وبلال، والمقداد، وسعد (ويقصد به سعد بن أبى وقاص)، وهؤلاء الصحابة كانوا من الفقراء الضعفاء الذين سبقوا بالهجرة إلى المدينة بعد ذلك وآووا إلى الصفة.

٣- إن رعاية هؤلاء الفقراء واحترامهم جزء من العقيدة الإسلامية التى تحافظ على كرامة الإنسان.

---

(١) فتح القدير، محمد بن على الشوكانى، مكتبة الرياض الحديثة، جـ٢/١٤١.

(٢) صحيح مسلم بشرح النووى، جـ١٥/١٨٨.

ولذلك فسر القرطبى ما جاء من الآية ﴿ وَإِذَا جَاءَكَ الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِآيَاتِنَا فَقُلْ سَلامٌ عَلَيْكُمْ كَتَبَ رَبُّكُمْ عَلَى نَفْسِهِ الرَّحْمَةَ.. ﴾ (١). بأنها نزلت فى الذين نهى الله نبيه عليه الصلاة والسلام عن طردهم، فكان إذا رآهم بدأهم بالسلام، وقال: الحمد لله الذى جعل من أمتى من أمرنى أن أبدأهم بالسلام، فعلى هذا كان السلام من جهة النبى (ﷺ) وقيل: إنه كان من جهة الله تعالى، أى أبلغهم منا السلام، وعلى الوجهين ففيه دليل على فضلهم ومكانتهم عند الله تعالى(٢)، وهذه المكانة تمتد لتشمل فقراء الصحابة من أهل مكة الذى صبروا على صناديد مكة وتعذيبهم حتى أذن الله لهم بالهجرة المباركة وغيرهم من الصحابة الفقراء كأبى هريرة اليمنى الأصل.

وأورد أبو نعيم فى ذكر أهل الصفة وصفتهم قول الله تعالى: ﴿ وَاتْلُ مَا أُوحِيَ إِلَيْكَ مِنْ كِتَابِ رَبِّكَ لا مُبَدِّلَ لِكَلِمَاتِهِ وَلَنْ تَجِدَ مِنْ دُونِهِ مُلْتَحَداً، وَاصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ ﴾ وأن المقصود بالذين يدعون ربهم بالغداة والعشى هنا أيضاً أهل الصفة(٣).

وذكر الواحدى سبب نزول هذه الآية بسند طويل عن سلمان الفارسى، قال: جاء المؤلفة قلوبهم إلى رسول الله (ﷺ) عيينة بن حصين والأقرع بن حابس وذووهم، فقالوا: يا رسول الله؛ إنك لو جلست فى صدر المجلس ونحيت عنا هؤلاء وأرواح جبابهم - يعنون سلمان وأبا ذر - وفقراء المسلمين، وكان عليهم جباب الصوف لم يكن عليهم غيرها - جلسنا إليك وحادثناك وأخذنا عنك، فأنزل الله

---

(١) الأنعام، آية ٥٤.

(٢) الجامع لأحكام القرآن، للقرطبى، جـ٦/٤٣٥.

(٣) انظر: حلية الأولياء، جـ١/٣٤٥.

تعالى: ﴿ وَاتْلُ مَا أُوحِيَ إِلَيْكَ مِنْ كِتَابِ رَبِّكَ لا مُبَدِّلَ لِكَلِمَاتِهِ وَلَنْ تَجِدَ مِنْ دُونِهِ مُلْتَحَداً، وَاصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ ﴾ [١]. حتى بلغ ﴿ إنا أعتدنا للظالمين نارا ﴾ يتهددهم بالنار، فقام النبى (ﷺ) يلتمسهم حتى إذا أصابهم فى مؤخر المسجد يذكرون الله تعالى قال: "الحمد لله الذى لم يمتنى حتى أمرنى أن أصبر نفسى مع رجال من أمتى، معكم المحيا ومعكم الممات"[٢].

ويرى ابن كثير أن المقصود: "اجلس مع الذين يذكرون الله ويهللونه ويحمدونه ويسبحونه ويكبرونه بكرة وعشياً من عباد الله، سواء كانوا فقراء أو أغنياء أو أقوياء أو ضعفاء، يقال: إنها نزلت فى أشراف قريش حين طلبوا من النبى (ﷺ) أن يجلس معهم وحده ولا يجالسهم بضعفاء أصحابه كبلال، وعمار، وصهيب، وخباب وابن مسعود وليفرد أولئك بمجلس على حدة فنهاه الله عن ذلك فقال: ﴿ وَلا تَطْرُدِ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ ﴾، وأمره أن يصبر نفسه فى الجلوس مع هؤلاء فقال: ﴿ وَاصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ ﴾ [٣].

ومن الواضح أن ابن كثير قد ربط بين هذه الآية وبين الآية السابقة فى سورة الأنعام ﴿ وَلا تَطْرُدِ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ ﴾، ولم يشر إلى عيينة ابن حصين أو الأقرع بن حابس اللذين وردا فى الرواية السابقة، وإنما أسند طلب

---

(١) سورة الكهف الآية ٢٨.

(٢) أسباب النزول للواحدى، ص١٩٦؛ وأبو نعيم فى الحلية، جـ١/٣٤٥؛ وابن عساكر فى تاريخ دمشق، ٦/١٩٩؛ وابن جرير، ١٥/١٥٦.

(٣) تفسير القرآن العظيم، أبى الفداء إسماعيل بن كثير القرشى الدمشقى، مكتبة عيسى البابى الحلبى، القاهرة، جـ٣/٨٠.

إبعاد فقراء المسلمين إلى صناديد قريش، وهو أمر مقبول لأن الآيات من سورة الكهف وهى مكية، ويكون الأرجح أن هذا كلام كفار مكة. وأما فقراء المسلمين الذين ذكروا وهم سلمان، وخباب، وبلال، وعمار، وصهيب، وابن مسعود ومن ذكروا فى الرواية الأولى كسلمان الفارسى وأبى ذر فكلهم ممن وردت أسماؤهم فى أهل الصفة بمسجد الرسول (ﷺ).

ولم يتوقف القرطبى عند تفسير قوله تعالى: ﴿ وَاصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ ﴾ واكتفى بقوله إنها مثل قوله تعالى: ﴿ وَلا تَطْرُدِ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ ﴾ [1].

٣ـ قصة ابن أم مكتوم :

وكما خص الله سبحانه وتعالى ضعفاء المسلمين وفقراءهم السابقين للإسلام بعنايته، فقد نزلت الآيات فى بعض الأفراد من أصحاب الصفة كما فى قوله تعالى: ﴿ عبس وتولى، أن جاءه الأعمى، وما يدريك لعله يزكى... ﴾ [2].

أجمع المفسرون على أن صدر سورة عبس وهى مكية بالإجماع نزلت فى الصحابى الضرير ابن أم مكتوم.

قال ابن كثير: "ذكر غير واحد من المفسرين أن رسول الله (ﷺ) كان يوماً يخاطب بعض عظماء قريش وقد طمع فى إسلامه، فبينما هو يخاطبه ويناجيه إذ أقبل ابن أم مكتوم، وكان ممن أسلم قديماً، فجعل يسأل رسول الله (ﷺ) عن شيء

(١) انظر الجامع لأحكام القرآن، القرطبى، جـ١٠/٣٩٠.

(٢) سورة عبس آية ١-٣.

ويلح عليه، وود النبى (ﷺ) أن لو كف ساعته تلك ليتمكن من مخاطبة ذلك الرجل طمعاً ورغبة فى هدايته، وعبس فى وجه ابن أم مكتوم وأعرض عنه وأقبل على الآخر، فأنزل الله تعالى: (عبس وتولى أن، جاءه الأعمى) (١).

ويقول ابن كثير: إن عروة بن الزبير ومجاهد وأبا مالك وقتادة والضحاك وابن زيد وغير واحد من السلف والخلف كلهم قالوا: إنها نزلت فى ابن أم مكتوم.

ومن الروايات التى أوردها ابن كثير : ما نقله عن ابن أبي حاتم بسنده روى عن النبى (ﷺ) قوله: "إن بلالاً يؤذن بليل فكلوا واشربوا حتى تسمعوا أذان ابن أم مكتوم". وهو الأعمى الذى أنزل الله تعالى فيه: (عبس وتولى، أن جاءه الأعمى) وكان يؤذن مع بلال، قال سالم: وكان رجلاً ضريراً البصر؛ فلم يك يؤذن حتى يقول له الناس حين ينظرون إلى بزوغ الفجر: أذن"(٢).

وردت فى كتب التفسير روايات كثيرة لا تخرج كلها عن هذا المعنى منها ما قاله القرطبى: "فروى أهل التفسير أجمع أن قوماً من أشراف قريش كانوا عند النبى (ﷺ) وقد طمع فى إسلامهم، وأقبل عبد الله بن أم مكتوم، فكره رسول الله (ﷺ) أن يقطع عبد الله عليه كلامه، فأعرض عنه، ففيه نزلت هذه الآية"(٣).

ويرى أن الآية عتاب من الله لنبيه (ﷺ) فى إعراضه وتوليه عن عبد الله ابن أم مكتوم، ويقال له: عمرو بن أم مكتوم(٤).

---

(١) تفسير القرآن العظيم، لابن كثير، جـ٤/٤٧٠.
(٢) السابق.
(٣) الجامع لأحكام القرآن، القرطبى، جـ١٩/٢١١.
(٤) اسم أم مكتوم عاتكة بنت عامر بن مخزوم، وعمرو هذا هو ابن قيس بن زائدة بن الأصم، وهو ابن خال خديجة رضى الله عنها..

ونقل قول الثورى: فكان النبى (ﷺ) بعد ذلك إذا رأى ابن أم مكتوم يبسط له رداءه ويقول: "مرحباً بمن عاتبنى فيه ربى"، ويقول: هل من حاجة؟ واستخلفه على المدينة مرتين فى غزوتين غزاهما، قال أنس: فرأيته يوم القادسية راكباً وعليه درع ومعه راية سوداء[1].

كما أورد القرطبى عدة نقاط فى شرحه لهذه الآية تحتاج إلى مناقشة، وسنتوقف عند مسألتين فيها :

الأولى : نقل اعتراض ابن العربى على القول بأن الرجل الذى كان يكلمه الرسول (ﷺ) كان الوليد بن المغيرة، أو أمية بن خل وقال: وهذا كله باطل وجهل من المفسرين الذين لم يتحققوا الدين، ذلك أن أمية بن خلف والوليد كانا بمكة وابن أم مكتوم كان بالمدينة، ما حضر معهما ولا حضرا معه، وكان موتهما كافرين، أحدهما قبل الهجرة، والآخر ببدر، ولم يقصد قط أمية المدينة، ولا حضر عنده مفرداً، ولا مع أحد.

والثانية : ذكر القرطبى قول العلماء : ما فعله ابن أم مكتوم كان من سوء الأدب لو كان عالماً بأن النبى (ﷺ) مشغول بغيره، وأنه يرجو إسلامهم، ولكن الله تبارك وتعالى عاتبه حتى لا تنكسر قلوب أهل الصفة[2].

من العجيب أن بعض المفسرين يهتمون بجمع كل ما يتعلق بالآيات التى يفسرونها حتى دون تحرى الدقة أو التحقق مما يروونه، وقد نجد أن بعض الروايات متعارضة مع بعضها البعض، ومع ذلك تروي دون مراعاة لعنصر الزمان أو

(١) الجامع لأحكام القرآن، القرطبى، جـ١٩/٢١٣، انظر الكشاف للزمخشرى، جـ٢/٥٢٣.
(٢) المصدر السابق.

المكان كما نجد فى الأمرين السابقين، فمن المعروف أن سورة عبس سورة مكية بالإجماع، وأن ما روى عن سبب نزولها كان فى مكة قبل هجرة الرسول، ومن المعروف أن ابن أم مكتوم من أهل مكة(١)، المبادرين إلى الإسلام، ثم كان من الأولين السابقين إلى الهجرة كما ورد فى الصحيح. قال البراء بن عازب (ﷺ): أول من قدم علينا مصعب بن عمير، وابن أم مكتوم وكانوا يقرئون الناس(٢).

ومعنى ذلك أن ابن أم مكتوم كان وقت نزول هذه الآية كان لا يزال بمكة، وليس بالمدينة كما نقل القرطبى عن ابن العربى.

أما بالنسبة للمسألة الثانية الخاصة بقوله: ولكن الله عاتب النبى حتى لا تنكسر قلوب أهل الصفة، فإن الصفة لم تنشأ إلا بعد الهجرة وبعد بناء الرسول (ﷺ) للمسجد النبوى الذى بنى به صفة بعد ذلك لفقراء المهاجرين، ولم يكن فى مكة صفة ولا أهل صفة.

وارتبط اسم ابن أم مكتوم بسبب نزول آية أخرى وهى قوله تعالى: ﴿ لَا يَسْتَوِي الْقَاعِدُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ غَيْرُ أُولِي الضَّرَرِ وَالْمُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنْفُسِهِمْ فَضَّلَ اللَّهُ الْمُجَاهِدِينَ بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنْفُسِهِمْ عَلَى الْقَاعِدِينَ دَرَجَةً... ﴾ (٣).

روى البخارى بسنده أن مروان بن الحكم أخبر أن زيد بن ثابت أخبره أن

---

(١) قال الزمخشرى: أم مكتوم أم أبيه واسمه عبد الله بن شرع بن مالك بن ربيعة الفهرى من بنى عامر بن لؤى، الكشاف، جـ٢/٥٢٣، وجاء فى فتح البارى هو عمرو - ويقال عبد الله العامرى من بنى عامر بن لؤى، جـ٧/٩٣

(٢) فتح البارى شرح صحيح البخارى، ابن حجر العسقلانى، جـ٧/٢٩١.

(٣) سورة النساء آية ٩٥.

رسول الله (ﷺ):﴿ لا يستوى القاعدون من المؤمنين والمجاهدين فى سبيل الله ﴾ [1].
قال: فجاءه ابن أم مكتوم وهو يمليها عليَّ، فقال: يا رسول الله لو أستطيع الجهاد لجاهدت. وكان رجلاً أعمى، فأنزل الله تبارك وتعالى على رسوله (ﷺ) وفخذه على فخذى، فثقلت على حتى خفت أن ترض فخذى ثم سرى عنه، فأنزل الله عز وجل (غير أولى الضرر) [2].

وأضاف السيوطى: "روى الترمذى نحوه من حديث ابن عباس، وفيه عبد الله بن جحش وابن أم مكتوم: إنا أعميان"[3].

ذكر القرطبى قول العلماء: "غير أولى الضرر" أهل الضرر هم أهل الأعذار إذ قد أضرت بهم حتى منعتهم الجهاد؛ وصح وثبت فى الخبر أنه عليه السلام قال: وقد قفل من بعض غزواته: "إن بالمدينة رجالاً ما قطعتم وادياً ولا سرتم مسيراً إلا كانوا معكم، أولئك قوم حبسهم العذر"[4]. ويؤخذ من ذلك أن أصحاب الأعذار هم الذين منعهم عجزهم عن الخروج للجهاد ويعطون أجر المجاهد.

وإن كانت الآية الأولى (عبس وتولى أن جاءه الأعمى) نزلت فى ابن أم مكتوم فى مكة قبل الهجرة وفيها عتاب فإن الآية الثانية التى نزلت فى الجهاد (لا يستوى القاعدون من المؤمنين غير أولى الضرر والمجاهدون فى سبيل الله...) فيها رحمة

---

(١) المرجع السابق.
(٢) صحيح البخارى، محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة بن بردزيه للبخارى، ط الشعب، القاهرة، جـ٤/٣٠، انظر أسباب النزول للواحدى، ص١٢١.
(٣) أسباب النزول للسيوطى، ص١٣٦، القرطبى، جـ٥/٣٤٢.
(٤) سورة النور الآية ٦١.

من الله سبحانه وتعالى وشفقة لأصحاب الأعذار، وفيها تكريم لابن أم مكتوم الذى استجاب الله سبحانه وتعالى لشكواه وحزنه بقوله للرسول: فكيف بمن لا يستطيع الجهاد من المؤمنين؟ فى بعض الروايات، وقوله فى رواية البخارى: "لو أستطيع الجهاد لجاهدت ولكن منعه أنه رجل ضرير".

وقد أنزل الله سبحانه وتعالى عدة آيات فى التماس العذر لأصحاب الأعذار كقوله تعالى: ﴿ لَيْسَ عَلَى الْأَعْمَى حَرَجٌ وَلا عَلَى الْأَعْرَجِ حَرَجٌ وَلا عَلَى الْمَرِيضِ حَرَجٌ﴾[١].

وقوله تعالى: ﴿ لَيْسَ عَلَى الضُّعَفَاءِ وَلا عَلَى الْمَرْضَى وَلا عَلَى الَّذِينَ لا يَجِدُونَ مَا يُنفِقُونَ حَرَجٌ ﴾[٢].

قال القرطبى: "ليس على الضعفاء" أصل فى سقوط التكليف عن العاجز فكل من عجز عن شيء سقط عنه، وأنه لا حرج على المعذورين، وهم قوم عرف عذرهم كأرباب الزمانة والهرم والعمى والعرج، وأقوام لم يجدوا ما ينفقون"[٣].

ومع ذلك نجد أن بعض المفسرين ذكر أن ابن أم مكتوم خرج إلى أحد، وطلب أن يعطى اللواء فأخذه مصعب بن عمير.

وقال أنس بن مالك: رأيته يوم القادسية وعليه درع وله راية سوداء[٤]. ويبدو أن عاهته لم توهن من عزيمته ورغبته فى مشاركة الصحابة الجهاد.

وإلى مزيد من البيان والتوضـيح عن أهل الصفة من خلال المبحث الثاني.

---

(١) سورة النور الآية ٦١.
(٢) سورة التوبة الآية ٩١.
(٣) القرطبى، جـ٨/٢٢٦.
(٤) الكشاف، الزمخشرى، جـ٢/٥٢٣.

المبحث الثاني

أهل الصفة ودورهم فى الدعوة

أ ـ صورة أهل الصفة فى الحديث :

أهل الصفة هم أضياف الله، وأضياف الإسلام، لا مأوى لهم، ولا أهل، ولا مال يأوون إلى صُفّة بناها رسول الله فى مسجده بالمدينة، هذه هى الصورة الشهيرة لأهل الصفة. ونجد أن تعريف هؤلاء الفقراء المهاجرين بأهل الصفة جاء فى الحديث النبوى فى بعض المرويات التى تخبر عن أحوالهم ومعيشتهم، ورعاية النبى لهم وإيثارهم على نفسه وأهله.

ومن أشهر تلك الأحاديث والذى يعد الأصل الذى استمد منه العلماء صورة أهل الصفة ما رواه البخارى بسنده عن أبى هريرة قال: "يا أبا هر، قلت: لبيك يا رسول الله، قال: الْحق إلى أهل الصفة فادعهم لى. قال: وأهل الصفة أضياف الإسلام، لا يأوون على أهل، ولا مال، ولا على أحد، إذا أتته صدقة بعث بها إليهم ولم يتناول منها شيئاً، وإذا أتته هدية أرسل إليهم وأصاب منها وأشركهم فيها"(١).

وفى مرسل يزيد بن عبد الله بن قسيط عن ابن سعد، "كان أهل الصفة ناساً فقراء لا منازل لهم؛ فكانوا ينامون فى المسجد؛ لا مأوى لهم غيره"(٢).

كما رويت أحاديث كثيرة تحكى عن فاقتهم وتقشفهم، ومنه ما رواه فضالة بن عبيد الأنصارى وهو من أهل الصفة كان رسول الله (ﷺ) إذا صلى بالناس يخر رجال من قامتهم فى الصلاة لما بهم من الخصاصة وهم أصحاب الصفة، حتى يقول

(١) صحيح البخارى، كتاب الشعب، جـ١٢٠/٨.

(٢) فتح البارى، جـ٣٢٢/١١.

الأعراب: إن هؤلاء مجانين، فإذا قضى رسول الله (ﷺ) صلاته انصرف إليهم فيقول: لو تعلمون ما لكم عند الله لأحببتم أنكم تزدادون حاجة وفاقة"، وقال فضالة: فأنا مع رسول الله (ﷺ) يومئذ"، رواه ابن وهب عن ابن هانى[1].

والحديث يصف حالتهم من الضعف والجوع والجلد وتأسية رسول الله لهم بتذكيرهم بوعد الله سبحانه وتعالى بقوله: "لو تعلمون ما لكم عند الله لأحببتم أنكم تزدادون حاجة وفاقة" وهذه الحالة التى هم فيها تناظر وصف القرآن الكريم لهم فى قوله تعالى: ﴿ تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافاً ﴾[2].

وفى حديث آخر وصفهم أبو هريرة، قال: رأيت سبعين من أهل الصفة ما منهم رجل عليه رداء، إما إزار وإما كساء قد ربطوا فى أعناقهم، فمنها ما يبلغ نصف الساقين، ومنها ما يبلغ الكعبين، فيجمعه بيده كراهية أن ترى عورته"[3].

قال ابن حجر: قوله: "لقد رأيت سبعين من أصحاب الصفة يشعر بأنهم كانوا أكثر من سبعين، وهؤلاء الذين رآهم أبو هريرة غير السبعين الذين بعثهم النبى (ﷺ) في غزوة بئر معونة، وكانوا من أهل الصفة أيضاً لكنهم استشهدوا قبل إسلام أبى هريرة"[4].

وابن حجر هنا أشار إلى أن شهداء بئر معونة من أهل الصفة، وتداولت بعض الكتب[5] ذلك المعنى، ولكن ما جاء فى صحيح البخارى من حديث أنس بن

---

(١) حلية الأولياء، جـ٢/٧.

(٢) سورة البقرة الآية ٢٧٤.

(٣) فتح البارى، شرح صحيح البخارى، ابن حجر العسقلانى، جـ١/٦٣٨، ٦٣٩.

(٤) المصدر السابق.

(٥) انظر مدخل لدراسة القرآن الكريم، محمد أبو شهبة، ص٣٦٧.

مالك (ﷺ) ينفى كون هؤلاء الشهداء الذين يسمون قراء هم أهل الصفة.

قال أنس: "إن رعلا وذكوان وعصية وبنى لحيان استمدوا رسول الله (ﷺ) على عدو، فأمدهم بسبعين من الأنصار كنا نسميهم القراء فى زمانهم كانوا يحتطبون بالنهار، ويصلون بالليل.." [1]. ونحن نعلم أن أهل الصفة من المهاجرين، وربما جاء الخلط من أنهم كأهل الصفة فى الاحتطاب نهاراً والصلاة ليلاً.

وقال ابن حجر نفسه فى أكثر من موضع إن من قتلوا ببئر معونة هم من الأنصار ويسمون القراء[2].

ويجب الإشارة إلى أن هؤلاء الشهداء شهداء بئر معونة كان بعضهم من أهل الصفة كعامر بن فهيرة مولى أبي بكر الصديق رافق أبا بكر فى هجرته المباركة مع رسول الله (ﷺ) ليرعى لهما الأغنام، كان ممن قتل يوم بئر معونة[3].

ويستنتج من الحديثين السابقين أن أهل الصفة كانوا أهل عبادة وزهد لم يهتموا بأمور الدنيا من مطعم وملبس ومسكن، وإنما كان همهم حب الله ورسوله ومرضاته، توفروا لعبادة الله، وقراءة القرآن، ومدارسته، ويذكر أن خباب بن الأرت وهو من أهل الصفة ومن أوائل المهاجرين الذين عانوا من تعذيب المشركين فى مكة عبر عن سبب هجرته بقوله: "هاجرنا مع رسول الله نبتغى وجه الله، فوجب أجرنا على الله، ومنا من مضى أو ذهب لم يأكل من أجره شيئاً"[4].

---

(١) صحيح البخارى، جـ٥/١٣٤.

(٢) انظر فتح البارى فى شرح صحيح البخارى، جـ٧/٤٢٩، ٤٣٦، ٤٣٩.

(٣) صحيح البخارى، طبعة الشعب، جـ٥/١٣٦.

(٤) فتح البارى، شرح صحيح البخارى، جـ٧/٤٠٠.

بم يعرف أهل الصفة؟ :

أخبار أهل الصفة قليلة ومتناثرة فى كتب التفسير والحديث وتاريخ السيرة، وقد عنى بجمعها وجمع أسماء أهل الصفة أبو عبد الرحمن السلمى، وأبو سعيد بن الأعرابى والحاكم، وذكر كل منهم من لم يذكر الآخر[1].

كما عقد أبو نعيم فى "الحلية" باباً "لأهل الصفة" جمع فيه ما يقرب من المائة، وقد ذكر أسماءهم معتمداً على الأسانيد المشهورة[2] ، والشواهد المذكورة، واستعان بما ورد عند أبى عبد الرحمن السلمى، وأبى سعيد بن الأعرابى. ولكن الزمخشرى والقرطبى والفخر الرازى ذكروا أن عددهم يقرب من أربعمائة رجل، وكذلك وقع فى عوارف المعارف للسهروردى[3] أنهم كانوا أربعمائة. والواضح أنه لم يكن لهم عدد ثابت، بل كان عددهم يزيد وينقص حسب الظروف والأحوال، أو كما قال أبو نعيم: "كان عدد قاطنى الصفة يختلف على حسب اختلاف الأوقات والأحوال، فربما تفرق عنها وانتفض طارقوها من الغرباء والقادمين فيقل عددهم، وربما يجتمع فيها واردوها من الوارد والوفود فينضم إليها فيكثرون[4]، وربما يتفرقون إما لغزو أو سفر أو غيرها من أمور الحياة.

وقد اعتمدت فى معرفة أسماء أهل الصفة على ما جاء فى الكتب الصحاح، من إقرار الصحابى نفسه أنه من أهل الصفة، أو إقرار صحابى آخر فى سياق

---

(١) فتح البارى، شرح صحيح البخارى، ابن حجر العسقلانى، جـ١١/٣٢٣.

(٢) حلية الأولياء، لأبى نعيم الأصفهانى، جـ١/٣٣٧.

(٣) عوارف المعارف، شهاب الدين أبى حفص عمر السهرودى، تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، دار المعارف، جـ١/١٤٦.

(٤) حلية الأولياء، أبى نعيم، جـ١/٣٤٠.

الحديث أن فلاناً من أهل الصفة.

أو ما جاء فى سياق رواية حديث تتضمن ذكر بعض أهل الصفة بأسمائهم، وكذلك تتبعت بعض مرويات أسباب النزول التى جاءت فى كتب التفسير مما تذكر أسماء بعضهم، هذا إلى جانب ما ذكره أبو نعيم فى الحلية، وفى بعض الأحيان كان لسان حال الصحابى من هجرة، وفقر، وجهاد وملازمة للرسول تشى بأنه من ساكنى الصفة.

وممن أقروا أنهم من أهل الصفة :

أبو هريرة أشهر الصحابة الذين لزموا الصفة، وأطلق عليه عريف أهل الصفة يخبر عن نفسه بقوله : "كنت من أهل الصفة فى حياة رسول الله (ﷺ) وإن كان ليغشى على فيما بين بيت عائشة وأم سلمة من الجوع"[1].

أبو ذر الغفارى (رضي الله عنه) ذكر ابن سعد عن نعيم بن عبد الله بن المحجر عن أبيه عن أبى ذر قال: "كنت من أهل الصفة، فكنا إذا أمسينا حضرنا باب رسول الله، فيأمر كل رجل فينصرف برجل...."[2].

حذيفة بن اليمان قال مخبراً عن نفسه إنه من أهل الصفة: "كنا مع رسول الله (ﷺ) فى الصفة، فأراد بلال أن يؤذن فقال: "على رسلك يا بلال، ثم قال لنا: اطعموا فطعمنا، ثم قال لنا: اشربوا فشربنا، ثم قال إلى الصلاة"[3].

واثلة بن الأسقع الذى ذكر فى عدة أحاديث أنه كان من أهل الصفة ومنه ما

---

(١) فتح البارى، جـ١١/.
(٢) السابق.
(٣) حلية الأولياء، جـ١/٣٥٥.

رواه ابن سعد بسنده أن واثلة بن الأسقع (ﷺ) قال: "كنت من أهل الصفة" فدعا رسول الله (ﷺ) يوماً بقرص فكسره فى القصعة...." [١].

ما أخبر عنه راوى الحديث :

وقد يخبر راوى الحديث أن فلاناً من أصحاب الصفة كما أخبر عن جرهد بن خويلد فى حديث أبى نعيم المسند عن مالك بن أنس عن أبى النضر عن زرعة بن عبد الرحمن بن جرهد عن أبيه قال: كان جرهد من أصحاب الصفة.." [٢].

كما أورد أبو نعيم عن محمد بن سعد الواقدى: "أن أسماء بن حارثة بن سعيد بن عبد الله بن عباد بن سعد بن عمرو بن عامر بن ثعلبة من مالك بن أقصى، صحب النبى (ﷺ) فكان من أهل الصفة، توفى بالبصرة ستة وستين وهو يومئذ ابن ثمانين سنة" [٣].

وجاء فى عيون الأثر عن ابن سعد أخبرنا محمد بن عمر قال: حدثنى محمد بن نعيم المجمر عن أبيه قال: سمعت أبا هريرة يقول: رأيت ثلاثين رجلاً من أهل الصفة، يصلون خلف رسول الله (ﷺ) ليس عليهم أردية عد منهم: أبا هريرة، وأبا ذر، وواثلة بن الأسقع، وقيس بن طخفة الغفارى [٤].

وذكر ابن نعيم أيضاً قول أنس بن طخفة بن قيس الغفارى عن أبيه: "وكان

---

(١) الطبقات الكبرى، محمد بن سعد، دار بيروت للطباعة، ١٩٨٥، المجلد الأول، ص٤٥٦.

(٢) حلية الأولياء – أبى نعيم الأصفهانى، جـ١/٣٥٣.

(٣) السابق، جـ١/٣٤٨.

(٤) حياة الصحابة، محمد يوسف الكاندهلوى ، تحقيق: نايف العباسى، محمد على دولة، دار التراث، المدينة المنورة، ط أولى، ١٩٩٤م، جـ١/٣٦، جـ٢/١٥.

من أصحاب الصفة قال : أمر رسول الله أصحابه فجعل الرجل يذهب بالرجل، والرجل يذهب بالرجلين...." [1].

ما ورد فى سياق الحديث :

أخرج الطبرانى عن فضالة الليثى (ﷺ) قال: قدمنا على رسول الله (ﷺ) فكان من كان له عريف نزل على عريفه، ومن لم يكن له عريف نزّل الصفة، فلم يكن لى عريف فنزلت الصفة..." [2].

وأيضاً أخرج أبو نعيم فى الحلية عن طلحة بن عمرو (ﷺ) قال: "كان الرجل إذا قدم على النبى (ﷺ) إن كان له عريف بالمدينة نزل عليه، فإذا لم يكن له عريف نزل مع أصحاب الصفة - رضى الله عنهم- قال: فكنت فيمن نزل الصفة"[3].

وروى مسلم بسنده عن عقبة بن عامر قال: "خرج إلينا رسول الله (ﷺ) ونحن فى الصفة، فقال: أيكم يحب أن يغدو كل يوم إلى بطحاء والعقيق، فيأتى منه بناقتين كوماوين فى غير إثم ولا قطيعة رحم؟!"[4].

هذا وقد وردت أسماء بعض ساكنى الصفة من فقراء المهاجرين من الصحابة الأجلاء كسلمان الفارسى، وخباب بن الأرت، وبلال مؤذن الرسول، وابن

---

(١) حلية الأولياء، جـ١/٣٧٤.

(٢) حياة الصحابة، جـ٢/٣٦٢.

(٣) حلية الأولياء، جـ١/٣٧٤، خرجه أيضاً الطبرانى والبزار، وأخرجه ابن جرير كما فى الكنز، ٤/٤١.

(٤) صحيح مسلم بشرح النووى، جـ٦/٨٩.

أم مكتوم، وصهيب بن سنان مما وردت أخبارهم فى تفسير بعض الآيات القرآنية التى نزلت بخصوصهم كقوله تعالى: ﴿ وَلَا تَطْرُدِ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ ﴾ [1] . قيل: إنها نزلت فى بلال وعمار وصهيب وخباب، وقوله تعالى: ﴿ وَاصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ ﴾ وقد ذكر سلمان الفارسى وأبا ذر. كما عرضنا للآيات بالتفصيل فى المبحث الأول.

من كان يعرف بأحواله :

ومنهم من كان يعرف بأحواله وأخباره كمصعب بن عمير، أخبر أبو نعيم أنه من أهل الصفة هو ابن هشام بن عبد مناف بن عبد الدار بن قصى، يجتمع مع النبى (ﷺ) فى قصى، وكان يكنى أبا عبد الله، من السابقين إلى الإسلام وإلى هجرة المدينة. قال البراء: "أول من قدم علينا مصعب بن عمير وابن أم مكتوم وكانوا يقرئون الناس، فقدم بلال وسعد وعمار بن ياسر"[2]. ذكر ابن إسحاق أن النبى (ﷺ) أرسله مع أهل العقبة الأولى يقرئهم ويعلمهم، وكان مصعب وهو بمكة فى ثروة ونعمة، فلما هاجر صار فى قلة. فأخرج الترمذى من طريق محمد بن كعب حدثنى، من سمع عليا يقول: "بينما نحن فى المسجد إذ دخل علينا مصعب بن عمير وما عليه إلا بردة له مرقوعة بفروة؛ فبكى رسول الله (ﷺ) لما رآه للذى كان فيه من النعم والذى هو فيه اليوم"[3].

استشهد فى أحد، وكان صاحب لواء رسول الله (ﷺ) يومئذ[4].

---

(١) فتح البارى، صحيح البخارى، جـ٧/٢٩١.
(٢) السابق.
(٣) المرجع السابق، جـ١١/٣١٤.
(٤) السابق.

هل كان لأهل الصفة منهج :

كان لأهل الصفة شهرة عظيمة فى قراءة القرآن وإقرائه وفى رواية الحديث وحفظه، "وكانوا ثروة عظيمة للقرآن الكريم، وكانوا ركائز ودعائم لحفظ القرآن، وإشاعته ونشره بين المسلمين، كما كانوا جند الله، وجند الإسلام، كلما سمعوا هيعة طاروا إليها"[1]، خلفوا لنا أعلاماً كباراً كأبى هريرة فى الحديث، وعبد الله بن مسعود، وسالم مولى حذيفة فى قراءة القرآن ومدارسته، كما أبلى كثير منهم فى الغزوات، واستشهد منهم من استشهد فى بدر، وأحد، وتبوك وغيرها كمصعب بن عمير، وعامر بن فهيرة وغيره من المهاجرين الأولين أصحاب الصفة.

وفي السنة النبوية الكثير من الأخبار التى تشى باعتناء النبى (ﷺ) بتحفيظهم القرآن وتعليمهم السنة قولاً وفعلا.

نقل ابن حجر عن رواية محمد بن كعب عن أنس عند أبى نعيم "جاء أبو طلحة إلى أم سليم فقال: "أعندك شيء؟ فإنى مررت على رسول الله (ﷺ) وهو يقرئ أصحاب الصفة سورة النساء وقد ربط على بطنه حجراً من الجوع"[2]. فهو يعلمهم القرآن والزهد فى آن واحد ليتأسوا به، ويكون زادهم القرآن، ويصرفهم عن تمنى الدنيا وما بها من رفاهية وزينة، ويدعوهم إلى الاشتغال بالذكر والصلاة. كما جاء فى الصحيح أن عقبة بن عامر قال: خرج إلينا رسول الله – ونحن فى الصفة – فقال: "أيكم يحب أن يغدو كل يوم إلى بطحاء والعقيق، فيأتى منه بناقتين كوماوين فى غير إثم ولا قطيعة رحم؟ فقلنا: يا رسول الله كلنا نحب ذلك. قال: أفلا يغدو

---

(١) مدخل لدراسة القرآن الكريم، محمد محمد أبو شهبة، مكتبة السنة، ط أولى، ١٩٩٢م، ص ٣٦٨.

(٢) فتح البارى، جـ٦/٦٤٦.

أحدكم إلى المسجد فيعلم أو يقرأ آيتين من كتاب الله عز وجل خير له من ناقتين، وثلاث خير له من ثلاث، وأربع خير له من أربع ومن أعدادهن من الإبل"[1]. والنبى (ﷺ) يرغبهم فى حفظ القرآن ومدارسته، فهو الثروة الدائمة وهو العمل الباقى الذى يربو ويثمر فى الآخرة، ولذلك كان فى أهل الصفة كثير من قراء القرآن.

وعرف من أهل الصفة بقراءة القرآن وإتقانه الصحابى الجليل عبد الله بن مسعود، وكان يلقبه الرسول (ﷺ) بابن أم عبد، وكان ملازماً للرسول (ﷺ) وأقرب الناس إليه. روى عن حذيفة فى الصحيح "ما أعرف أحداً أقرب سمتاً وهدياً ودلاً بالنبى (ﷺ) من ابن أم عبد"[2].

ولذلك كان عبد الله بن مسعود أحرص الناس على القرآن، ومعرفة أسباب النزول، والمكى والمدنى منه، والقراءات، وقد ذكر مسلم بسنده أن عبد الله بن مسعود قال لأصحابه: "على قراءة من تأمرونى أن أقرأ؟ فلقد قرأت على رسول الله بضعاً وسبعين سورة، ولقد علم أصحاب رسول الله (ﷺ) أنى أعلمهم بكتاب الله، ولو أعلم أن أحدًا أعلم منى لرحلت إليه". قال شقيق (أحد الرواة): فجلست فى حلق أصحاب محمد (ﷺ) فما سمعت أحداً يرد ذلك عليه ولا يعيبه"[3]. ويشير الحديث إلى إتقان ابن مسعود لعلوم القرآن وقراءاته، وأن الصحابة لم ينكروا قوله ولم يردوه.

أما سالم مولى أبى حذيفة الذى جاء ذكره فى الحديث، وأوصى الرسول (ﷺ)

---

(١) صحيح مسلم بشرح النووى، جـ٦/٨٩.

(٢) فتح البارى، شرح صحيح البخاري، جـ٧/١١٣.

(٣) حلية الأولياء، جـ١/٣٧١.

بأخذ القرآن منه فقد وردت بعض الأحاديث التى تشير إلى إتقانه للقرآن. وقد روى عن السيدة عائشة أم المؤمنين أنها قالت: استبطأنى رسول الله (ﷺ) ذات ليلة، فلما جئت قال لى: أين كنت؟ قلت: يا رسول الله سمعت قراءة رجل فى المسجد ما سمعت مثله قط، قالت: فقام رسول الله (ﷺ) وتبعته، فقال لى: ما تدرين من هذا؟ قلت: لا، قال: هذا سالم مولى أبى حذيفة، ثم قال: الحمد لله الذى جعل فى أمتى مثل هذا".

ويشير إلى ما نذهب إليه من أن النبى أعد أهل الصفة ليكونوا دعاة وفرساناً يحملون راية الدعوة معه من بعده؛ وقد حبسهم لهذه المهمة الجليلة أو هم حبسوا أنفسهم لهذه المهمة الجليلة –ما علق به النووى فى شرحه للحديث السابق: "استقرئوا القرآن.." لأخذه قائلاً : "لأن هؤلاء تفرغوا لأن يؤخذ عنهم، أو أنه (ﷺ) أراد الإعلام بما يكون بعد وفاته (ﷺ) من تقدم هؤلاء الأربعة وتمكنهم، وأنهم أقعد من غيرهم فى ذلك فليؤخذ عنهم[١]. هذا عن ابن مسعود أحد من أوصى الرسول (ﷺ) بأخذ القرآن عنه، ومن أشهر من سكن الصفة، وسالم مولى حذيفة الذى استمر فى جهاده بعد وفاة النبى واستشهد باليمامة، فقد أخذ اللواء بيمنه فقطعت، ثم تناوله بشماله فقطعت، ثم اعتنق اللواء وجعل يقرأ ﴿ وما محمد إلا رسول قد خلت من قبله الرسول أفئن مات أو قتل انقلبتم على أعقابكم ﴾ إلى أن قتل.

أبو هريرة راوية حديث الرسول :

والحديث عن أهل الصفة لا ينتهى إلا بذكر عريف أهل الصفة وراوية سنة الرسول (ﷺ) أبو هريرة، وهو يخبر فى أحاديثه دائماً أنه من أهل الصفة، وأنه كان

---

(١) صحيح مسلم بشرح النووى، ٩٠/٦.

يلازم رسول الله (ﷺ) ليأخذ منه. يقول طلحة بن عبد الله: "كان أبو هريرة مسكيناً لا أهل له ولا مال، وكان يدور مع رسول الله (ﷺ) حيثما دار".

ويكشف أبو هريرة عن اهتمامه الواعى بجمع كل ما صدر عن رسول الله (ﷺ) "صحبت رسول الله (ﷺ) ثلاث سنين لم أكن فى سنى أحرص على أن أعى الحديث منى فيهن"[1].

وأبو هريرة من أكثر الصحابة رواية عن رسول الله (ﷺ) ويوضح كما أشرنا آنفاً سبب كثرة أحاديثه عن رسول الله (ﷺ) فيقول: "إنكم تزعمون أن أبا هريرة يكثر الحديث عن رسول الله (ﷺ) والله الموعد، كنت رجلاً مسكيناً أخدم رسول الله (ﷺ) على ملء بطنى، وكان المهاجرون يشغلهم الصفق بالأسواق، وكانت الأنصار يشغلهم القيام على أموالهم، فقال رسول الله (ﷺ) : من يبسط ثوبه فلن ينسى شيئاً سمعه منى. فبسطت ثوبى حتى قضى حديثه ثم ضممته إلى فما نسيت شيئاً سمعته منه"[2].

قال النووى: "معنى كنت أخدم رسول الله (ﷺ) على ملء بطنى، أى ألازمه وأقنع بقوتى ولا أجمع مالاً لذخيرة ولا غيره ولا أزيد على قوتى، والمراد من حيث حصل القوت من الوجوه المباحة، وليس هو من الخدمة بالأجرة[3]، وفى تعبيره "يقولون أن أبا هريرة يكثر الحديث والله الموعد، معناه فيحاسبنى إن تعمدت كذباً ويحاسب من ظن بى السوء.

---

(١) فتح البارى، جـ١١/٣٢٣، أخرجه البخارى فى تاريخه.

(٢) فتح البارى، باب علامات النبوة، جـ٦/٦٦٥.

(٣) فتح البارى، شرح صحيح البخارى، جـ١٦/٥٣.

وفى الحديث رؤيا واضحة لأبى هريرة فى المحافظة على حفظ سنة رسول الله (ﷺ) لازم النبى (ﷺ) على أن لا يلتفت إلى شيء من الدنيا إلا أن يستمع إلى الرسول ويحمل للمسلمين من بعده هدايته وينقل إليهم حديثه؛ ولذلك كان طبيعياً أن يكون مكان أبى هريرة فى الصفة، واستمر يلازم الرسول (ﷺ) أينما ذهب حتى اختار الله رسوله بجواره.

حذيفة بن اليمان :

وقد رويت أحاديث تشير إلى فضل حذيفة من ساكنى الصفة وأبيه اليمان، ومنها ما جاء فى صحيح مسلم من أن حذيفة بن اليمان قال: "ما منعنى أن أشهد بدراً إلا أنى خرجت أنا وأبى حسيل، فأخذنا كفار قريش قالوا: إنكم تريدون محمداً، فقلنا: ما نريده، ما نريد إلا المدينة، فأخذوا منا عهد الله وميثاقه لتنصرفن إلى المدينة ولا نقاتل معه، فأتينا رسول الله (ﷺ) فأخبرناه فقال: انصرفا نفي لهم بعهدهم ونستعين الله عليهم"[1].

يشير الحديث إلى أن حذيفة وأباه هاجرا أثناء غزوة بدر، وقد اختاره النبى (ﷺ) "يوم الأحزاب" ليكون عيناً على الكفار.

جاء فى صحيح مسلم قال حذيفة: "لقد رأيتنا مع رسول الله (ﷺ) ليلة الأحزاب، وأخذتنا ريح شديدة وقرّ، فقال رسول الله (ﷺ): ألا رجل يأتينى بخبر القوم جعله الله معى يوم القيامة؟ فسكتنا فلم يجبه منا أحد، ثم قال: ألا رجل يأتينا بخبر القوم جعله الله معى يوم القيامة؟ فسكتنا لم يجب أحد، ثم قال: ألا رجل يأتينا بخبر القوم جعله الله معى يوم القيامة؟ فسكتنا فلم يجبه منا أحد فقال: قم يا حذيفة،

(١) صحيح مسلم بشرح النووى، ص١٤٤/١٢.

فأتنا بخبر القوم فلم أجد بدا إذا دعاني باسمي أن أقوم، قال: اذهب فاتني بخبر القوم ولا تذعرهم علي. فلما وليت من عنده جعلت كأنما أمشي في حمام[1]، حتى أتيتهم فرأيت أبا سفيان يصلى ظهره بالنار فوضعت سهماً في كبد القوس فأردت أن أرميه، فذكرت قول رسول الله (ﷺ) ولا تذعرهم علي ولو رميته لأصبته، فرجعت وأنا أمشي في مثل الحمام فلما أتيته فأخبرته بخبر القوم وفرغت قررت فألبسني رسول الله (ﷺ) من فضل عباءة كانت عليه يصلي فيها"[2].

وفي الحديث إشارة إلى اختيار الرسول لحذيفة وتفضيله عن بقية الصحابة للقيام بهذه المهمة الدقيقة التي تحتاج إلى دهاء وإقدام. وفي قوله: "كأنما أمشي في حمام حتى أتيتهم" تعبير عن ذهاب البرد عنه وشعوره بالدفء، وأن سعادته باختيار الرسول (ﷺ) وتكريمه بعث في نفسه العزيمة والقوة.

واستمر حذيفة بن اليمان الصحابي الجليل في جهاده بعد وفاة الرسول (ﷺ)، وله ذكر وحديث طويل في دعوة عثمان بن عفان لجمع القرآن على حرف واحد.

حقيقة الصلة بين أهل الصفة والمتصوفة :

يحاول بعض كبار المتصوفة كالسهروردي، وأبي نعيم، تأصيل العلاقة بين ما كان عليه أهل الصفة من اشتغال بالعبادة والذكر ليلاً، ومدارسة القرآن وتلاوته نهاراً، وبين مسلك الصوفية في الاعتكاف في الزوايا والربط والتقشف في المعيشة والبعد عن الخلق، يقول السهروردي: "وقيل: سموا – صوفية" نسبة إلى الصفة التي كانت لفقراء المهاجرين على عهد رسول الله (ﷺ)، وهذا وإن كان لا يستقيم من

---

(١) قال النووي: الحمام: كلمة عربية، وهو مذكر مشتق من الحميم وهو الماء الحار،ص١٤٤/٢.

(٢) صحيح مسلم بشرح النووي، جـ١٤٦/١٢.

حيث الاشتقاق اللغوى، ولكنه صحيح من حيث المعنى؛ لأن الصوفية يشاكل حالهم حال أولئك؛ لكونهم مجتمعين متآلفين متصاحبين لله وفى الله، كأصحاب الصفة، وكانوا نحوا من أربعمائة رجل لم تكن لهم مساكن بالمدينة، ولا عشائر، جمعوا أنفسهم فى المسجد كاجتماع الصوفية قديماً وحديثاً فى الزوايا والربط[1].

ويحاول أن يُوجِد امتدادًا بين المتصوفة وأهل الصفة فيقول: "وهذا الاسم لم يكن فى زمن رسول الله، وقيل: كان فى زمن التابعين وبعد انقراض عهد الرسول - من أخذ منهم العلم سمى تابعياً" ثم لما تقادم زمان الرسالة، وبعد عهد النبوة.. تفردت طائفة بأعمال صالحة، وأحوال سنية، وصدق فى العزيمة وقوة فى الدين، وزهدوا فى الدنيا ومحبتها، واغتنموا العزلة والوحدة، واتخذوا لنفوسهم زوايا يجتمعون منها تارة وينفردون أخرى؛ أسوة بأهل الصفة" فهو يرى أنهم امتداد لأهل الصفة يتخذون منهم الطريق وينهجون منهجهم[2].

ويرفض د/ الشكعة هذه الصلة بين المتصوفة وأهل الصفة ويفند الأدلة التى قام عليها هذا الاتجاه، فيقول عن حقيقة كلمة صوفى: "وهناك من يعطى التسمية وجهاً إسلامياً، ويربط بينها وبين الرسول (ﷺ) والصحابة الأكرمين عليهم الرضوان، فقد نسب لبس الصوف إلى الرسول فى عدة أقوال.

وقيل: إن الصوفية نسبة إلى الصفة، وأهل الصفة هم الفقراء الزهاد من الصحابة المهاجرين.

---

(١) عوارف المعارف، شهاب الدين أبي حفص عمر السهرودى، تحقيق: عبد الله محمود، محمود بن الشريف، دار المعارف، جـ١/١٤٦.

(٢) السابق، جـ١/١٤٦.

والذين نسبوا الصوفية إلى الصفة استهدفوا أن يربطوا بين التصوف والمهاجرين من الصحابة، غير أن الأمر على جانب كبير من الخطأ؛ لأن النسبة إلى الصفة صفى وليست صوفى"[1].

وهناك من جعل الصوفية امتداداً للخط الصحابى الجليل لما أثر عن صحابة رسول الله (ﷺ) من أنهم كانوا يلبسون الصوف مثل أبى ذر الغفارى، وسلمان الفارسى اللذين يعدهما بعض المتصوفة رائدين للتصوف، غير أن هذين القطبين لم يكونا الوحيدين اللذين يلبسان الصوف بين صحابة الرسول، فقد أثر عن الحسن البصرى قوله: أدركت سبعين بدرياً كان لباسهم الصوف، والبدريون هم الذين حاربوا مع الرسـول فى بدر ، وكلهم يمثلون الصـفوة الماجدة الرائدة من صحابة الرسول (ﷺ) [2].

ويحاول د/الشكعة الاستدلال على ما ذهب إليه بقوله: "لقد أثرت أخبار أخرى عديدة عن لبس الصحابة والتابعين الصوف، ولبس الصوف يحمل بدون شك معنى التقشف والتواضع والبعد عن الزهو وتمثل الفقر إلى الله سبحانه، ومن ثم فإن الزهاد والنساك الذين جعلوا حياتهم سعياً فى مسالك الطريق إلى الله يبتغون رضاه وينشدون محبته ويعشقون كماله ويفنون فى جلاله، قد ارتضوا لأنفسهم هذه التسمية، وأطلقوها عن رضى واقتناع[3].

ولا نجد فى كلام د/الشكعة دليلاً قاطعاً على نفى الصلة بين أهل الصفة

(١) إسلام بلا مذاهب، مصطفى الشكعة، الدار المصرية اللبنانية، ط ١٤، ص٥٠٤.
(٢) إسلام بلا مذهب، ص٥٠٥.
(٣) نفس المرجع السابق.

والصوفية، ونحن لا نقول بأن الصوفية هم امتداد لأهل الصفة، ولكن هناك قدرًا مشتركًا بينهما يتمثل فى أن كلا منهما اعتكف فى الصفة أو الزاوية لقراءة القرآن والعبادة وانقطع عن الدنيا وأسبابها وزهد فى الطعام والملبس والأهل والولد، يبتغى مرضاة الله، وإن اختلف فكر كل منهما فى بعض الأمور والأحوال.

ووجدنا فى كلام بعض المفكرين كأحمد أمين عن التصوف ونشأته ما يؤكد وجود صلة ما بين أهل الصفة ونشأة التصوف، ففى قوله: "إن ركنى التصوف الأساسين هما الزهد وحب الله"، ثم يقول: "ووجد رجال كثيرون من أول الإسلام عرفوا بالزهادة كرجال الصفة وأبى ذر الغفارى، ووجد بعد ذلك الحسن البصرى"[1]. ويرى أن التصوف تطور على مدى القرون، وأن هذا التطور طبيعى: "كما تطور الزهد الإسلامى الأول الذى كان عند أهل الصفة إلى زهد متفلسف".

فإذا كان التصوف فى بدايته يقوم على الزهد وحب الله والاعتماد على السنة والقرآن، وأهل الصفة المهاجرون الأولون كان أشد ما يميزهم ويعلمهم إياه رسولنا الكريم الزهد وحب الله، وحفظ القرآن والاقتداء به.

فلماذا ينفى الكثيرون أن يكون أهل الصفة هم النواة الأولى للصوفية، وإذا كان أحمد أمين أصر فى رده على المستشرقين على أن الصوفية كانت ترتكن فى أول أمرها على أساس إسلامى، فركنا التصوف أول ما ظهر هما: الزهاد وحب الله. وكان مصدرهما القرآن الكريم وما وجد فيه من دعوة إلى الزهد فى الدنيا والتقليل من شأنها[2]، فما الفرق بينه وبين منهج أهل الصفة إذن؟ أليست هذه هى

(١) ظهر الإسلام، أحمد أمين، جـ٤/١٥٠.
(٢) السابق، جـ٤/١٥٨.

صفات أهل الصفة ومبادؤهم؟ فلم ننكر على أهل الصفة أنهم كانوا النواة والقدوة للمتصوفة؟.

نعم لقد اختلف الفكر الصوفى بعد ذلك وتطورت فلسفته، وازداد عمقاً، وحادت بعض طوائفه عن جادة الطريق. ولكننا نعتقد أنه لا نكون قد بعدنا عن الصواب إذا ادعينا أن أهل الصفة وما كانوا عليه من تعبد، وزهد، ومجاهدة النفس، والجهاد فى سبيل الله - قد أفرزوا الطبقة الأولى من المتصوفة الذين كانوا لا هَمَّ لهم إلا عبادة الله وحبه وإرضاءه والوصول إلى أعلى مراتب الترفع والبعد عن الدنيا وأحوالها.

موقف الشاطبى من المتصوفة (أهل الرباط):

يرى الشاطبى أنه لا مجال لعقد المقارنة بين أهل الصفة وإقامتهم فى صفة مسجد الرسول وإقامة المتصوفة فى الزوايا والربط، ويرى أن الإقامة فى صفة مسجد الرسول كانت ضرورة اقتضتها الحاجة إليها، أما عن الإقامة فى الربط فيقول: "إن عنى بالربط ما بنى لالتزام سكناها قصد الانقطاع إلى العبادة، فإن إحداث الربط التى شأنها أن تبنى تديناً للمنقطعين للعبادة فى زعم المحدثين، ويوقف عليها أوقاف يجرى منها على الملازمين لها ما يقوم بهم فى معاشهم من طعام ولباس وغيرهم لا يخلو أن يكون لها أصل في الشريعة أولاً، فإن لم يكن لها أصل دخلت فى الحكم تحت قاعدة البدع التى هى ضلالات[1]. ثم يوضح الفرق بين التزام الربط والزوايا وبين الصفة فيقول: "ثم إن كثيراً ممن تكلم عن هذه المسألة من المصنفين فى التصوف تعلقوا بالصفة التى كانت فى مسجد رسول الله (ﷺ) يجتمع

(١) الاعتصام، للشاطبى، جـ١/١٤٤.

فيها فقراء المهاجرين وهم الذين نزل فيهم: ﴿ وَلا تَطْرُدِ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ ﴾ وقوله تعالى: ﴿ وَاصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ ﴾. فوصفهم الله بالتعبد، والانقطاع إلى الله بدعائه قصداً لله خالصاً، فدل على أنهم انقطعوا لعبادة الله لا يشغلهم عن ذلك شاغل، ويقولون فنحن إنما صنعنا صفة مثلها أو تقاربها، يجتمع فيها من أراد الانقطاع إلى الله، ويلتزم العبادة ويتجرد عن الدنيا والشغل بها.

وينكر الشاطبى عليهم هذا التعلق، ويوضح حقيقة أهل الصفة والضرورة التى اقتضت إقامتهم فيها أن رسول الله (ﷺ) لما هاجر إلى المدينة كانت الهجرة واجبة على كل مؤمن ممن كان بمكة أو غيرها، فكان منهم من احتال على نفسه فهاجر بماله أو شيء منه... ومنهم من فر بنفسه ولم يقدر على استخلاص شيء من ماله، فقدم المدينة صفر اليدين، ومنهم من كان يلتقط نوى التمر فيرضخها ويبيعها علفاً للإبل، ويتقوت من ذلك الوجه، ومنهم من لم يجد وجهاً يكتسب به لقوت ولا لسكنى؛ فجمعهم النبى (ﷺ) فى صفة كانت فى مسجده، وهى سقيفة كانت فى جملته، إليها يأوون وفيها يقعدون؛ إذ لم يجدوا مالاً ولا أهلاً، وكان النبى يحض الناس على إعانتهم، والإحسان إليهم(١).

ومع ذلك فالشاطبى لم ينس بيان دور أهل الصفة العلمى والجهادى، وأن نشاطهم توزع بين حفظ القرآن والسنة، والعبادة، والمشاركة فى غزوات الرسول، ولم يقعدوا فى الصفة متواكلين ينتظرون الصدقات والإحسان، فكانوا فى أثناء ذلك ما بين طالب للقرآن والسنة، كأبى هريرة، فإنه قصر نفسه على ذلك، ألا ترى إلى

---

(١) السابق.

قوله فى الحديث: "وكنت ألزم رسول الله (ﷺ) على ملء بطنى، فأشهد إذا غابوا، وأحفظ إذا نسوا"؟[١].

وكان منهم من يتفرغ إلى ذكر الله وعبادته وقراءة القرآن، فإذا غزا رسول الله (ﷺ) غزا معه، وإذا أقام أقام معه، حتى فتح الله على رسوله وعلى المؤمنين"[٢].

ويخلص من هذا إلى "أن القعود فى الصفة لم يكن مقصوداً لنفسه، ولا بناء الصفة للفقراء مقصود بحيث يقال: إن ذلك مندوب إليه، لمن قدر عليه، ولا هى شرعية تطلب بحيث يقال: إن ترك الاكتساب والخروج عن المال والانقطاع إلى الزوايا يشـــبه حالة أهل الصفة، وهى الرتبة العليا؛ لأنها تشبه بأهل صفة رسول الله (ﷺ)[٣].

وأكد الشاطبى على رفضه إقامة الربط ومرابطة المتصوفة فيها، وأقام دليله على أن الصفة لم تدم بعد أن زالت الأسباب الداعية لها، كما أن كبار المتصوفة لم يتخذوا رباطاً ولا زاوية، ويختم موقفه من بناء الرباط بقوله: "فالتشبه بأهل الصفة إذن فى إقامة ذلك المعنى واتخاذ الزوايا والربط لا يصح، فبلغهم الموفق هذا الموضع.. ولا يظن العاقل أن القعود عن الكسب ولزوم الربط مباح أو مندوب إليه أفضل من غيره، إذ ليس ذلك بصحيح، ولن يأتى آخر هذه الأمة بأهدى ممن كان عليه أولها، ويكفى المسكين المغتر بعمل الشيوخ المتأخرين أن صدور هذه الطائفة المتصفين بالصوفية لم يتخذوا رباطاً ولا زاوية، ولا بنوا بناء يضاهون به الصفة للاجتماع على التعبد والانقطاع عن أسباب الدنيا.

---

(١) متفق عليه أخرجه البخارى فى كتاب "العلم" باب حفظ العلم، جـ١/٢٥٨، ومسلم فى كتاب فضائل الصحابة، باب "فضائل أبى هريرة"، ١٩٣٩م، ٤/١٥٩.

(٢) الاعتصام، جـ١/١٤٦.

(٣) السابق.

المصادر والمراجع

- أمين: أحمد، ظهر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، مصر ١٩٧٥م.
- البخارى، محمد بن إسماعيل بن إبراهيم، صحيح البخارى، مطابع الشعب، القاهرة.
- البيضاوى، عبد الله بن عمر محمد الشيرازى، أنوار التنزيل وأسرار التأويل دار صادر، بيروت.
- الزمخشرى: جار الله عمر، الكشاف، المطبعة الشرقية، طبعة أولى، القاهرة.
- ابن سعد: محمد، الطبقات الكبرى، دار بيروت، ١٩٨٥م.
- السهروردى، شهاب الدين أبو حفص عمر، عوارف المعارف، تحقيق د/ عبد الحليم محمود، د/ محمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة.
- السيوطى: جلال الدين، أسباب النزول - دار الفجر للتراث، الطبعة الأولى ٢٠٠٢.
- الشاطبى: إبراهيم بن موسى بن محمد بن محمد اللخمى، الاعتصام، تحقيق سيد إبراهيم، دار الحديث، القاهرة ٢٠٠٣.
- الشكعة: مصطفى محمد، إسلام بلا مذاهب - الدار المصرية اللبنانية، ط ١٤، ٢٠٠٠م.
- أبو شبهة: محمد محمد، المدخل لدراسة القرآن الكريم، مكتبة السنة، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٢.

- الشوكانى: محمد بن على بن محمد، فتح القدير الجامع بين فنى الرواية والدراية فى التفسير، دار الفكر، الرياض.
- الأصفهانى: أبو نعيم أحمد بن عبد الله، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، دار الفكر، بيروت ١٩٩٦.
- الطبرى: أبو جعفر محمد بن جرير الطبرى، جامع البيان فى تفسير القرآن، دار المعرفة، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٢م.
- العسقلانى: أحمد بن على بن محمد بن حجر، فتح البارى، شرح صحيح البخارى، تحقيق عبد العزيز بن باز، محمد فؤاد عبد الباقى، دار المنار، الطبعة الأولى١٩٩٩.
- :الإصابة فى تمييز الصحابة، دار الفكر، بيروت.
- الفخر الرازى: محمد بن عمر بن حسين القرشى، التفسير الكبير، المطبعة البية المصرية، مصر.
- القرطبى: محمد بن أحمد الأنصارى، الجامع لأحكام القرآن، دار الكاتب العربى، وزارة الثقافة المصرية، القاهرة ١٩٦٧.
- الكاندهلوى: محمد بن يوسف، حياة الصحابة ، تحقيق نايف العباسى، محمد على دولة، الطبعة الثانية.
- ابن كثير: عماد الدين أبو الفداء إسماعيل، تفسير القرآن العظيم، دار إحياء الكتب عيسى البابى الحلبى.

- النووى: يحيى بن شرف بن حسن بن حسين بن حزام، صحيح مسلم، شرح النووى، مكتبة زهران، الطبعة الأولى مصورة، مصر ١٩٣٠.
- النيسابورى: على بن أحمد بن محمد بن الواحدى، أسباب النزول، تحقيق رضوان جامع رضوان، مكتب الإيمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٦.
- اليعمرى: أبو الفتح محمد بن سيد الناس اليعمرى، عيون الأثر فى فنون المغازى والشمائل، دار التراث، الطبعة الأولى، المدينة المنورة ١٩٩٢.

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدي

ملخص

أدب السجون في ابداعات سولجنستين

د. محمد نصر الدين محمد الجبالي*

تحتل إبداعات ألكسندر سولجنتسين مكانه هامة في تاريخ الأدب الروسي الحديث فقد استطاع هذا الكاتب المبدع وهو الحاصل على جائزة نوبل في الآداب أن يجمع بين سمات الكاتب والمؤرخ والفيلسوف والفنان. وقد كافح هذا الكاتب ضد النظام الشمولي في روسيا وضد كل مظاهر القهر والظلم الذي مورس ضد المواطن الروسي حتى إن إبداعاته صارت تاريخا لحياة جميع المعذبين في السجون والمعتقلات الروسية. ويحتل موضوع السجون مكانة هامة بل رئيسية في إبداعات سولجنيتسين حيث يمثل هذا الموضوع محورا أساسيا في كل أعماله بدءا من قصته الشهيرة "يوم في حياة ايفان دينيسوفيتش" ومرورا بقصة "حوش ماتريونا" و"عنبر السرطان" و"في الدائرة الأولى" وختاما بروايته التاريخية المشهورة "أرخبيل الجولاج". ويتناول البحث تطور موضوع السجون على امتدادد ابداعات الكاتب من خلال تحليل يتطلق من وجهة النظر الايدولوجية. ومن خلال هذا التحليل يتوصل الباحث للنتائج الآتية:

- موضوع السجون يحتل المكانة الأهم في أغلب أعمال الكاتب.
- أن السنوات التي قضاها سولجنتسين في المعتقل أجبرته على أن يكرث حياته لفضح حقيقة المعتقلات الستالينية حتى يتعرف عليها المعاصرون والأجيال القادمة.

(*) مدرس بقسم اللغة الروسية - كلية الألسن – جامعة عين شمس.

А.И.Солженицына) // Литература в школе .,-1998-№8.,С.36-43
46- Щнерсон М. Александр Исаевич Солженицын Очерки творчества.Франкфорт.:Посев , 1984 .297с.
47- Ячменева Т. Лагерная проза в русской литературе.// Литература (Прил.к газете "Первое сентября"- 1996..№32.

32- Солженицын А.И. В круге первом.ИНКОМ НВ. М. 1991. Кн.11.
33- Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича.- В кн . : Не стоит село без праведника .М. 1990 .
34- Солженицын А.И. Матренин двор.- В кн. : Не стоит село без праведника .М. 1990 .
35- Солженицын А. Награды Михаилу Булгакову при жизни и посмертно .Из "Литературоний коллекции". Новый мир ., 2004.М."№12.
36- Сурганов В. Один в поле войн // Литературное обозрение .М.1990 .№8
37- Темпест Р. Герой как свидетель: Мифопоэтика Александра Солженицына // Звезда .СПБ., 1993 .№ 10 .С. 181 – 191
38- Темпест Р. К проблеме героического мировоззрения// Звезда .СПБ. , 1994 .№ 6 .С. 93 - 108
39- Тюрина Н.Ф. "Архипелаг Гулаг "Александра Исаевича Солженицына : к проблеме жанрово-стилевого своеобразия//Филологические штудии .Иваново , 1995 .С. 137 – 144
40- Чайковская Ирина. Прощание с шестидесятыми. Октябрь 2005 . № 9 .с. 183
41- Чалмаев В. А.А.Солженицын. Жизнь и творчество. М.:Просвещение,1994 .285 с .
42- Эдельштейн М.Прощание с шестидесятыми. Перечитывая Лакшина. Знамя. 2005. №8
43- Шаламов В.Т. Письма А.Солженицыну // Знамя .М., 1990 .№7 .С. 62 – 89
44- Шиляев Е. Лагерный язык по произведениям Солженицына // Новый журнал .Нью-Йорк ,1969 . Кн.95 .С. 232-247
45- Шумилин Д.А. Тема страдания , падения и возрождения личности в "Архипелаг Гулаг"(К80-летию

18- Лакшин В.Я. Михаил Булгаков и Александр Солженицын : К постановке проблемы // Лакшин В.Я. Берега культуры.М. МИРОС.С.263- 269

19- Лакшин В.Я. Иван Денисович , его друзья и недруги// Лакшин В.Я. Берега культуры .М. МИРОС .С. 270- 307

20- Латынина А.Н. Солженицын и мы // Новый мир .М. 1990. № 1.С. 241 - 258

21- Левицкий С. Этика Александра Исаевича Солженицына // Новый журнал.Нью-Йорк, 1971.Кн. 102.С. 111-123

22- Мешков.А. А.Солженицын:Личность.Творчество. Время.Екатеринбург ,"Диамант",1993.101с.

23- Муромский В.П. История литературной полемики вокруг повести "Один день Ивана Денисовича"// Литература в школе .М. 1994. № 3 .С. 26 – 30

24- Нива Ж. От одной глыбы к другой // Вестник РХД.Париж . Нью – Йорк .Москва , 1988 .№ 154 .С. 131 – 136

25- Нива Ж. Слово и взгляд Солженицына // Континент.Мюнхен , 1978 .№ 18 .С. 309 – 338

26- Нива Ж. А.И.Солженицын.М.Художественная литература .1995. 164 с.

27- Паламарчук П. Г. Путеводитель .М.:Столица, 1991.93с.

28- Померанцев К.Д. Добро и зло у Солженицына // Новый журнал .Нью-Йорк , 1969 .Кн.95.С. 149 – 158

29- Решетовская А. Александр Солженицын и читающая Россия .Москва .1990.

30- Сафонова Анна. Сахалинская тетрадь.Знамя.2003. №10

31- Солженицын А.И. Архипелаг Гулаг.Москва.Центр "Новый мир ".1990.Т.16

7- Газизова А.А. Конфликт временного и вечного в повести А.Солженицына "Один день Ивана Денисовича" // Литература в школе .М.1997.№4.С.72-79
8- Геллер М.Я. Александр Солженицын .(К 70-летию со дня рождения) . Лондон.1989
9- Геллер М.Я. Возвращение памяти :Вокруг Солженицына //Вестник РСХД.Париж ; Нью-Йорк , 1974 .№111.С.90-107
10- Голубков М.М. Книга о Солженицыне // Вестник МГУ.Серия 9.М.№1.С.136-138
11- Голубков М.М. А.И.Солженицын // История русской литературы 20- ого века (20-90-е годы) .Основные имена / МГУ им.М.В.Ломоносова .Филологический факультет .М., 1998 .С.420-447
12- Келлер Л. "Раковый корпус " Александра Солженицына: Высокое мастерство и предельная искренность //Возраждение.Париж .1969.№205 .С.57-69
13- Келлер М.Я. Торжество духа : о романе А.Солженицына "Вкруге первом ": Высокое мастерство и предельная искренность//Возраждение.Париж.1969.№ 209.С.71-86
14- Козлова О. Дом, где разбиваются сердца// Литература (Прил. К газете "Первое сентября")-1999.,-№28
15- Кублановский Ю.М. Спасение через слово // Новый мир .М. 1996 .№ 6.С. 227- 232
16- Кузьмин В.В. "Разрушение "жанра романа в книге А.Солженицына "Один день Ивана Денисовича"// Проблемы эволюции русской литературы 20-ого века.Выпуск 2 .Москва .,1995 , С.116-117
17- Лавренов П.П. Национальный характер в рассказе А.Солженицына "Матренин двор" // Вестник Белорусского университета.Сер.4.Филология.Журналистика.Педагогика. Психология .Минск , 1992 .№3 .С. 15-18

28.Лакшин В.Я. Булгаков и Солженицын : К постановке проблемы // Лакшин В.Я. Берега культуры.М.МИРОС, 1994.С.265

29.Там же. С. 265

30.Чалмаев В. Ук. кн.,1994. С.152

31.См.Астафьева В.П. Не надо опять отбирать и делить . Царя бы выбрать культурного // Беседа с В.Г.Бондаренко // Общая газета .М.1996.18/24 янв.С. 11

32.Левицкий С. Этика Солженицына // Новый журнал.Нью-Йорк.1971.Кн.102.С.123

ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1- Алюшин А. Маленький человек при большой политике.Знамя.2005.№ 4

2- Андреев Ю. Размышление о повести А.Солженицына "Один день Ивана Денисовича" в контексте литературы начала 1960-х годов // Радуга .Киев , 1991 .№6.С.109 – 117

3- Архангельский А.Н. О символе бедном замолвите слово : "Малая" проза Солженицына.: Поэзия и правда // Литературное обозрение.М.1990.№9.С.20-24

4- Астафьев В.П. Солженицын А. Дорога домой: Виктор Астафьев размышляет о судьбе писателя, чьи книги вернулись на родину //Комсомольская правда .М.1989 .25 окт.№245.С.4

5- Видре Кена. О рецензии Ф.Гримберг "Исторический роман"Знамя.2004.,№7

6- Винокур Т.Г. О языке и стиле повести Солженицына "Один день Ивана Денисовича" // Вопросы культуры речи.М.: Наука, 1965, Выпуск 6.С. 16 -32

12.Шаламов В.Т. Письма А.Солженицыну // Знамя .М.1990.№ 7.С.63
13.См .Ж.Нива .А.Солженицын .М.1995
14.Шиляев Е. Лагерный язык по произведениям Солженицына // Новый журнал .Нью-Йорк .1969.Кн.95.С.232
15.Лавренов П.П. Национальный характер в рассказе А.Солженицына "Матренин двор"//Вестник Белорусского университета.Сер.4,Филология.Журналистика.Педагогика. Психология .Минск ,1992,№3 .с.15
16.Солженицын А.И. Матренин двор.- В кн.: Не стоит село без праведника .М. 1990 .С. 443
17.Там же .С.447
18.См. Келлера Л. Повесть "Раковый корпус "Александра Исаевича Солженицына : Высокое мастерство и предельная искренность // Возраждение.Париж.1969.№205.с.58
19.Солженицын А.И. В круге первом.ИНКОМ НВ. М. 1991. Кн.11.С. 363
20.Там же .С. 308
21.Келлерь Л.Торжество духа : О романе А.Солженицына "В круге первом". Высокое мастерстово и предельная искренность // Возрождение.Париж .1969.№209 .с. 86
22.Солженицын А.И. Подался теленок с дубом. Умса – Пресса– 1975 с. 233 , 375
23.Солженицын А.И. Архипелаг Гулаг. Москва. Центр " Новый мир".1990.Т.16 .С. 9
24.Геллер М. А.Солженицын.Жизнь и творчество.Лондон.1989 С.16
25.Там же .С. 21
26.Нива Ж. Слово и взгляд у Солженицына // Континент ., 1978 ., № 18.С. 312-313
27.Тюрина Н.Ф. Роман "Архипелаг Гулаг "А.И.Солженицына : К проблеме жанрово-стилевого своеобразия // Филологические штудии .Иваново , 1995.С.140

синтизирует все лучше, создает свое, оригинальное произведение.

Примечания

1. См. Подробно об этом книги Нива Ж. Солженицын А.И. М.1992.,Чалмаев В., Александр Исаевич Солженицын., жизнь и творчество.М.,1994;Шнерсон М.А.Солженицын. Очерки творчества –Франкфорт , 1984
2. Чалмаев В. А.И.Солженицын: жизнь и творчество.Кн.для чт. М.Просвещение.,1994.,с.152
3. Решетовская Н. "Александр Солженицын и читающая Россия"., М.1990.,С. 130
4. Солженицын А.И. Архипелаг Гулаг.Москва.Центр "Новый мир".1990.Т.16.,Предисловие
5. Газизова А. Конфликт временного и вечного в повести Солженицына "Один день Ивана Денисовича"// Литература в школе .М.,1997.№4.с.97
6. См.Чалмаева В. Александр Исаевич Солженицын; Жизнь и творчество.М.1994.С.45-55
7. Солженицын А.И."В круге первом"., Малое собрание сочинений ., М.1991. Т.1. С.227-228
8. Лакшин В.Я. Иван Денисович, его друзья и недруги/Лакшин В.Я. Берега культуры .М.МИРОС.С.270
9. Там же. С. 282
10. Шаламов В.Т. Письма Александру Исаевичу Солженицыну//Знамя .М.1990.№.С.67
11. Лакшин В. Иван Денисович : Его друзья и не други"., В кн. Не стоит село без праведника .М.1990 .С.363

- Лагерное прошлое Солженицына заставило его посвятить свою жизнь обнаруживанию правды тюрьмы, даведению ее до сведения современников и потомков.
- Деталь играет важную роль в лагерной прозе Солженицына.Автор сделал из деталей как бы мозаичной картиной лагерного быта. Блогадаря деталям читатель может испытывать разные чувства персонажей произведений: усталость, боль, голод.
- Автор воссоздал лагерную лексику, употребившуюся в тюрьмах того времени.Этим он отличается от других писателей лагерной прозы.
- В своих лагерных произведеиях Солженицын развивает мысль о способности человека остаться человеком даже в нечеловеческих условиях, и что он может защишать свои человеческие достойнства даже в условиях лагерного унижения и оскорбления. Эту мысль он отражает в своих работах: "Один день Ивана Денисовича" и "Матренин двор".
- Лагерь стал для Солженицына символом тоталитарного режима и все государство стало своего рода лагерем для народа .
- Во всех произведениях Солженицына ошушается сильная вера автора в то, что русский человек сможет преодолеть все лагерные мучения и что человеческий дух несокрушим.
- В своих произведения Солженицын выступает в качестве историка лагерного быта, его географа.
- Образ страны носит в произведениях Солженицына о лагерях двоякий смысл: реальный географический и философско – психологический.Существуют две системы : система лагерей , распространенных по всей стране ; и система психологического духовного подавления.
- Раскрывая ту скрытую лагерную сторону в жизни России, Солженицын продолжает традиции Чехова, Достоевского и Булгакова в русской литературе.Но он отличается тем, что он

в лагерях.Для него две главные темы: Необходимость сказать правду о лагерях и о страданиях людей , живущих там; и то что человек может победить зло через жизнь не по лжи и покаяние. Опыт Солженицына сложился не через прочтение книг и произведение других авторов, а блогадоря непосредственному переживанию каторги.Сам автор об этом пишет:" Мои навыки каторжанские, лагерные. Без рисовки скажу, что русской литературе я принадлежу и обязан не больше, чем каторге, я воспитался там, и это навсегда. И когда я решаю важный жизненный шаг, я прислушиваюсь прежде всего к голосам товарищей по каторге , иных уже умерших от болезни или пули, и верно слышу, как они поступили бы на моем месте "(30)

А.Солженицну принадлежит первенство в освоении лагерного материала и отражении этого в маленькой повести или рассказе.Это играло большую и важную роль на пути развития реализма. Автор активизирует и актуализирует этическую сторону воплощения зла.

В своем творчестве о лагерях автор показывает страдания простых людей, которые в нравственном отношении чище, чем многие руководители и деятели культуры того времени , которых ныне представляют жертвами и героями-страдальцами Солженицын написал простого русского человека с достойнством.Можно его на колени поставить, как Ивана Денисовича, но унизить трудно.А унижая простой народ, любая система унижает прежде всего себя.(31)

В своем творчестве он напоминает читателям о самом главном – в человеке – о том , что делает человека человеком – об его этической сущности , о вечном в человеке."(32)

Подведя итоги можно сказать следующе:

- Лагерная тема занимает особо важное место в прозе А.Солженицына .

не иначе, как посредством иронии, т.е. непрерывной борьбе с другой, скрытой "авторской речью", и автор этот – великий закон, разум класса ."(26)

Нельзя игнорировать тот факт, что Солженицын, раскрывая и обличая ту скрытую сторону в жизни России, тем самим продолжает традиции , начатые еще в 18 – 19 веках русской литературы. Тут можно привести в пример "Остров Сахалин"А.П.Чехова и "Записки из мертвого дома" Ф.Достоевского.Эти произведения , как и у нашего автора, дали справедиливую оценку жизни России за решетками. Поэтому можно считать Солженицына по истине продолжателем традиции русской литературы.Но он отличается от всего ранее сделаного тем, что он синтизирует все лучше, создает свое, оригинальное произведение.

Прототипом Архипелага в творчестве Чехова является образ Сахалина –ада, а в творчестве Достоевского является образ Мертвого дома. " Тема России и трагедии русского народа позволила писателю найти такую жанровую форму, которая являлась бы и синтезом всего лучшего, что было, и, в то же время, новым словом в литературе. Как известно, жанр не может всегда находиться на одной и той же ступени развития .Он изменяется , отталкивается от старых форм, создавая новые."(27)

Лакшин В.Я. устанавливает связь Солженицына и с Булгаковым.Оба они по мнению критика выразили коренную тему эпохи : трагизм несвободы."Абсолютный трагизм судьбы художника, чужого для современников, стал темой творчества Булгакова и подтврежден его судьбой. Солженицын преодолевал эту тему жизнью.Он боролся и победил." (28) В глазах Лакшина и Булгаков и Солженицын –"великие дети века, каждый из которых выбрал свою дорогу и по-своему прославил русскую литературу."(29)

Солженицын считает написание лагерного творчаства долгом перед миллионами людьми, которые погибли или умерли

и основа системы , выражение политической, экономической и общественной невозможности удержать власть без террора и лагерей "(25)

Образ страны в романе носит двоякий символический смысл: реальный географический и философско-психологический .Тут существуют как бы две системы: система лагерей, распространенных по всей территории советского государства , и система психологического духовного подавления, имеющая зверскую античеловеческую сущность.

Этот роман занимает особое место в ряду произведений о лагерной теме вообще и у Солженицына в частности.В романе автор успешно смог систематизировать весь материал, собран им и его друзями и благодаря этому ему удалось создать всеобъемлющую картину тоталитарного режима, подавляющего человеческую личность. Солженицын соединяет в себе труд историка-документалиста , мемуариста, психолога и философа.

Солженицын сумел решить своим творчеством очень важную задачу моралной философии – привлечь внимание читателя добром .Как пишет Левицкий С. " Солженицыну удалаь одна из самых трудных задач моральной философии – дать апологию добра без налета скуки. Солженицын как писатель сумел художественно заинтересовать читателей добром.

Известный критик Солженицына Ж. Нива считает, что Архипелаг Гулаг – это дидактический трактат, где автор стремится объяснить отношение между обыкновенной жизнью и миром подпольным (лагерным). " И так, "Архипелаг Гулаг" замыкает серию произведений, главная проблема которых – раскрытие пропости , пролегшей между двумья мирами (Дантово начинание, в котором Солженицын отождествляет себя с путешественниками , странствующими по кругам ада), и на этом пути писатель переходит от прямого диалога (пьеса) к косвенному, к полифоническому сказу и, наконец, к разработке авторской речи (Архипелаг Гулаг), которая сталкивается, однако,

В части "ссылка" автор рассказывает о формах ссылки и наконец седьмая часть романа посвящена переменам, проишедшим в лагерях после смерти Сталина.

Известный критик солженицынского творчества М.Геллер пишет ,что исория Архипелага блогадря Солженицыну стала "историей государства, ощутившего необходимость в создании лагерной империи, в массовом терроре; история его обитателей......стала историей граждан государства, превратившихся в безропотных жертв ; наконец , судьба автора ... стала историей рождения бунтаря, человека , сказавшего "нет", историей рождения писателя, принявшего на себя миссию возвращения народу памяти.Три истории – три главных сюжета книги .....Они шли параллельно, пересекаясь, создавая небывалый документ 20-ого века "(24)

От других писателей- историков Солженицын отличается своим мучительным отношением к жизни своего народа и его собственной жизни .Солженицыну пришлось заняться историей , обратиться к тюременной и каторжной практике царской России.Он читал подробно о лагерном опыте Радищева,а также о лагерях во время правления Ленина.

Солженицын выступает в своих произведениях не только в качестве историка, но и в качестве географа.Он подробно описывает, расчисливает и обозначает координаты всех русских лагерей от Соколова до Колымы.

Через весь роман проходит мысль, что один Сталин не виновен в совершении всех этих мерзостей в стране .Один он не в силах совершать столь много нечеловеческих актов.Ему в этом помогает вся система тиранства .Эта мысль как бы противоречит той точке зрения, говорящей,что Сталин сам извратил идеологические основы социализма.

Все творчество Солженицына дает нам понять, что лагерь является не только местом для страданий и мучений людей. Лагерь, как четко отмечает Геллер М.- это "порождение системы

называет свое произведение так: " слитый стон, предсмертный шепот миллионов, все невысказанные завещания погибших ....страдательная книга ... самая опасная и откровенная моя вещь, которая всегда считалась "голова на пахлу"(22)

Автор признает, что он один не в силах написать столь крупное произведение о лагерной жизни: " Эту книгу непосильно был создать одному человеку.Кроме всего, что я вынес с Архипелага – шкурой своей , памятью, ухом и глазом, материал для этой книги дали мне в рассказах, воспоминаниях и письмах – перечень 227 имен – .....Я не выражаю им здесь личной признательности: это наш общий дружный памятник всем замученным и убитым ."(23)

Роман "Архипелаг Гулаг" представляет собой историю России , лагерей, написанной самым народом. Если "Один день Ивана Денисовича" является малой энцеклопедией лагерного быта, то "Архипелаг " предоставляет собой всеобямляющую историю этого быта.Если в "Одном дне Ивана Денисовича" описывается единественный день конкретного зэка Шухова, в "Круге первом" описываются несколько суток из жизни только одной тюрьмы, то в художественном исследовании "Архипелаг Гулаг" автор как бы приводит опыт сотен, тысяч советских граждан, которые прошли в лагерях целые годы и десятки лет .В романе Солженцын собрал и обобщал опыт представителей всех слоев советского общества.Тут нет главного героя. Есть много заключенных , живущих в этом мире, мире лагерей.

В первой части романа автор рассказывает о технике ареста, следствии. Во второй части рассказывает о перемещении заключенного из тюрем в лагерь или наоборот. В третей части читатель может получить сведения о лагерной классификации заключенных, о системе наказания в лагерях, о лагерном труде.Писательским размышлениям о влиянии сталинских лагерей на человека посвящена четвертая часть романа. Пятая часть представляет собой как бы справочник жизни каторжника.

наполовину опознать голос Володина и роман заканчивается его арестом . И человека, отказавшегося помочь его поймать (Глеба Нержина) также отправили на этап. Создается впечатление, что судьбы обоих героев схожи.Оба они попали в конце концов в лагерь. По мнению Солженицына Володин пошел на это шаг ради спасения человечества и чтобы это оружие массового поражения не попало в руки сталинского бесчеловеческого режима .

Сюжет романа развивается в двух направлениях: первое – рассказ о жизни в лагере (Марфинской шарашке); вторая сюжетная линия романа связана с судьбой героя романа Иннокентия Володина.Оба сюжета сочетаются друг с другом .Их очень трудно изолировать друг от друга, наоборот происходит пересечение их мотивов .

В романе возникают и социальные круги служащих, интеллигенции, рабочих , студентов....., круги по двору шарашки (лагеря), где описывается нечеловеческое существование заключенных даже в тюрьме со спецрежимом." Разве это жизнь – на шарашке .... Каждый пятый стукач, не успеешь в уборной звук издать – сейчас кому известно. Воскресений уже два года нет. Сволочи. Двенацать часов рабочий день! За двадцать грамм маслица все мозги отдай .Переписку с домом запретили , драть их вперегреб. И - работай ? Да это ад какой-то " (20) – говорит один из заключенных , отправленных из шарашки на этап .

Несмотря на все страдания и мучения автор всегда был убежден, что русский человек их преодолеет."Эта книга (В круге первом) важна, как свидетельство о несокрушимости человеческого духа, о том , что духа – не угасить...."(21)

Солженцын всегда был уверен ,что Россия когда-н изгонит силы зла, разорит адский круг (лагерь) и снова объединиться с человечеством .Эта мысль автора хорошо нашла свое отражение в романе "Архипелаг Гулаг", который можно справедливо назвать путеводителем по сталинским лагерям. Сам автор

Героев этих рассказов автор считает светлыми живыми и даже святыми людьми. Им специфичны вера в бога и противопоставление темным силам зла.

В основе книги Солженицына " Раковый корпус" призыв к гуманизму. Но только не советский коммунистический гуманизм. По мнению Келлера Л. Солженицын считает этот гуманизм извращенным .(18)

В повести "Раковый корпус " отражены испытания Солженицына болезни в лагере. Лагерный хирург оперировал его после обнаружения злокачественной опухли в паху, а затем в желудке.Сам врач был лагерником как и Солженицын .Автор был направлен в больницу в Ташкент на лечение.

Роман " В круге первом " рассказывает о сталинском режиме, о системе лагерей и тюрем , в которых доживают свои дни лучшие русские люди, не успевшие или не захотевшие эмигрировать .(19)

Действия романа имеют место в марфинской спецтюрьме или шарашке . В этом романе мы еще много знаем о лагерях и о жизни там. Например автор обращает большое внимание на отрецательную роль доносов в лагерях.Он считает,что много из приведенного им в романе не могло бы произойти если бы не было доносов и если бы герои не боялись друг друга, не остерегались слежки. Именно этот круг страха и неверия ,лжи и клеветы не позволяет людям объединяться и установить отношения. Автор хорошо построил роман по принципу детектива. Персонаж романа Володин рискует своей жизнью и сообщает по телефону в американское посольство о готовящейся в Америке передаче советскому разведчику секретных технологических данных по производству атомной бомбы.Американцы никак это не могут использовать, не способны даже воспринять эту информацию. В свою очередь специалисты Марфинской шарашки получают задание установить по голосу, кто звонил. Специалисты смогли

Автор приводит приметы лагерных ограничений.Так в поселок , через который можно было добраться до " матрениного двора " " легко было приехать "," но не уехать из него " (16)

И внутре станции устроенные по тому же общежитскому принципу, что и лагерные: пререгородки не до потолка, в деревне по лагерному рапорядку не платили зарплаты, до лагерного минимума был сведен и деревенский паек.

У Матрены было также много несправедливостей в жизни как и у Ивана Денисовича ." Она была больна , но не считалась инвалидом ; она четверть века проработала в колхозе , но потому что не на заводе, - не пологалось ей пенсии за себя, а добиваться можно было только за мужа, то есть за утерю кормильца. Но мужа не было уже пятнадцать лет, с начала войны, и нелегко было теперь добыть те справки с разных мест о его стаже и сколько он там получил.Хлопоты были – добыть эти справки; и чтобы написали все же, что получал он в месяц хоть рублей триста; и справку заверить, что живет она одна и никто ей не помогает; и с года она какого; и потом все это носить в собес; и перенашивать, исправляя, что сделано не так; и еше носить. И узнавать дадут ли пенсию."(17)

Солженицын все время интересовался мыслью о способности человека остаться человеком в нечеловеческих условиях. это мысль отражается и в " Одном дне Ивана Денисовича" и в рассказе "Матренин двор".Автор в обоих рассказах утверждает, что человек может сохранить и защищать свои человеческие достойнства даже в нечеловеческих условиях , даже в условиях лагерного быта.

В рассказах 60-х годов автор нарисовал мрачную картину жизни советского народа и советского государства.По мнению Солженицына все государство превратилось в своего рода лагерь для народа.

Герой " Одного дня Ивана Денисовича" также спокойно рассказывает о своей жизни в лагере. В этом произаедении читатели познакомились не только с подробностями лагерной жизни, но и узнали лагерный русский язык, на котором общались герои многих произведений сталинской эпохи.

О языке Солженицына можно написать отдельную работу .О значении этого языка Ж.Нива посвятил одну из глав своей работы-монографии о Солженицыне.(13)

Солженицын решил составить специальный словарь о языке лагеря и снабдил повествование им.Там можно найти обяснение таких слов как : "бур"- барак усиленного режима; "вертухай"- надзиратель; "гужеваться" – пользоваться со смаком; "косить","косануть" – присвоить что либо ;"шмон" – обыск и т.д.

В своей статье о лагерном языке Шиляев Е. пишет : "Появление прозведений талантливейшего писателя А.И.Солженицына дает нам обширный материал не только для понимания советской действительности в послевоенные сталинские годы.Его произведения весьма ценны и языковеду, который посвятит себя изучению вопросов образования и развития в Советском Союзе особого "лагерного языка " – и его влияния на живой язык советских людей."(14)

В своем рассказе "Матренини двор" автор показывает жизнь героини Матрены Васильевны как очень похожую на жизнь Ивана Денисовича.Она была столь же по лагерному униженной и оскорбленной.

А.Солженицын известен во всем мире как обличитель зла лагерного быта 20-ого века. Однако Лавренов П.П. считает,что это для него не самоцель."Для писателя важно потеснить несправедливость во имя добра. Выполнить эту миссию призваны его персонажи ..... К одним из самых светлых образов относится обычная крестянка из деревни Талького, по имени которой назван рассказ "Матренин двор" ..."(15)

Известный писатель лагерной прозы В. Шаламов в оценку повести пишет:" Повесть это для внимательного читателя – откровение в каждой ее фразе. Это первое, конечно, в нашей литературе произведение, обладающее и смелостью, и художественной правдой, и правдой пережитого, прочувствованного, - первое слово о том, о чем все говорят, но еще никто ничего не написал "(10)

О значении детали в творчестве Солженицына подробно пишет Лакшин В. В его книге " Иван Денисович : Его друзья и не други ". Он говорит , что "блогадаря этому детальному описанию, любому другому писателью, приходиться " ступать в след" (11).

Солженицын сделал из деталей мозаичной картиной лагерного быта. Они прежде всего затрагивают телесную, физиологическую сторону жизни заключенных .

Таким образом, автор, через деталь смог показать низведенность жизни заключенных до физиологического, животного уровня. Блогадаря этому приему читатель как бы испытывает разные чувства персонажей произведения : голод, боль, усталость.Он способствует точному психологическому воспроизведению жизни зэков.В письме Солженицыну Шаламов пишет о его мастерстве в использовании детали:" Вообще детали, подробности быта , поведение всех героев очень точны и новы , обжигающе новы ..... Вам удалось найти исключительную форму.Дело в том , что лагерный быт , лагерный язык , лагерные мысли немыслимы без матерщины, без ругани самым последним словом . В других случаях это может быть преувлечением , но в лагерном языке – это характерная черта быта , без которой решать этот вопрос успешно нельзя.Вы его решили. Все эти "фуяслице", "...яды" , все это уместно, точно и – необходимо."(12)

Мастерство Солженицына - писателя не только в точных деталях, но и в спокойности тона повествования. Он без никакого эмоцианального нажима рассказал о нечеловеческом унижении человека , как будто рассказывает о чем-то обыденном.

испугал читателей.По мнению самого Солженицына, читатели должны были испытать шоковое чувство вовсе не из-за внешних эффектов, а глубоко прочувствовать ужас сталинской тюрьмы через описание одного из самых счастливых дней в жизни заключенного.(6) А именно таковым Ивану Денисовичу и его автору предоставляется день , выраженный для описания.

В романе " В круге первом " этот принцип откровенно выражается автором: " В описании тюрем всегда старались сгужать ужасы . А не ужаснее ли когда ужаса нет? Когда ужас – в секретной методичности недель? В том, что забываешь: единственная жизнь, данная тебе на земле – изломана"(7) И в самом романе автор описывает жизнь одной из самых комфортабельных тюрем.

Солженицын пологал, что читатель, знакомясь даже с одним счастливым днем из лагерной жизни Ивана Денисовича, сможет осознать преступление сталинской тирании перед людьми.

Блогадаря этому произведению весь мир узнал о всех деталях лагерного быта : о лагерном меню, о порядке раздачи еды в столовой , о кусках хлеба , о переписках с оставшимися на воле, о работе, о возврашении в лагерь и многое другое. Автор справедливо считал необходимым в детялях, в подробностях писать об условиях лагерной жизни. Он уделял большое внимание деталям.Поэтому его произведения получились своего рода энцеклопедией лагерного быта .

Повесть "Один день Ивана Денисовича" произвела огромный политический резонанс в стране. Как пишет Лакшин В.Я. "Это был тот редкий в литературе случай , когда выход в свет художественного произведения в короткий срок стал событием общественно-политическим ".(8) " Появление в литературе такого героя как Иван Денисович, - свидетельство далнейшей демократизации литературы после 20- ого съезда партии , реального , а не декларативного сближения ее с жизнью народа ".(9)

Исходя из этого он счел своим долгом в предисловии к " Архипелагу Гулагу " перечислить из миллионов мучников хотя бы 227 своих соавторов , и признаться в том, что " эту книгу непосильно было бы создать одному человеку."(4)

Солженицына интересует тема маленького человека, сталкивающегося с машиной насилия.Эта тема – одна из традиционных в русской литературе.К ней обратились многие писатели. Но Солженицын тут по иному смотрит на этого героя. По мнению Солженицына маленький одинокий человек представляет собой представителем народного духа и ума, дающего надежду на его возраждение. Газизова А. пишет: " В тихом его (Шухов) сопротивлении насилию выразились с огромной силой те народные качества, что не считались столь уж необходимыми в пору громких социальных перемен. А.Солженицын вернул в литературу героя, в котором соединились терпение , разумность, расчетливая сноровистость и услужливость, умение приспособиться к нечеловеческим условиям, не потеряв лица, мудрое понимание и правых, и виноватых, привычка напряженно думать " о времени и о себе ""(5)

В конце 50-х – начале 60-х годов, когда создавлась и публиковалась первая повесть Солженицына " Один день Ивана Денисовича" была "оттепель", под влиянием которой сформировалось целое поколение советских людей , называющее себя " шестидесятниками ". Для них появление " Нового мира " с повестью Солженицына " Один день Ивана Денисовича " было событием. Узник сталинского лагеря Щ-854, у которого государство поменяло даже фамилию , имя и отчество , присвоив тюременый номер, пробивался к читателям на страницы " Нового мира".И советский народ смог иметь представление о том , что творится в лагерях.

Нельзя сказать, что Александр Солженицын, собрав воедино ужасы сталинских лагерей, своей повестью потряс,

болезни или пули , и верно слышу, как они поступили бы на моем месте ."(2)

Уместно тут процитировать еще одно высказывание, написанное самим Солженицыным в одном из писем к Твардовскому : " Страшно подумать, что б я стал за писатель, если бы меня не посадили ."(3)

Сам Солженицын проходил лагерные годы с 1945 года по 1953 –ий . Он считает эти годы лучшим универститетом и всегда называл " Гулаговским университетом " . Эти годы он проводил в лагере в Новом Иерусалиме под Москвой, на стройке у Калужской заставы в самой столице, в Марфинской шарашке (специальная тюрьма № 16) в Останкине, в акустической лаборатории , и наконец в Азии, в Казахсстане на общих работах. Весь назначенный срок, все восемь лет Александр Солженицын отбыл полностью. И даже смерть Сталина, после которой были освобождены многие заключенные для Солженицына не оказалась хорошей новостью .

Лагерное прошлое Солженицына выразительно воссоздано самим писателем в его повестях и романах. Писатель, без аналогичного опыта лагерника , не взялся бы за перо. И поэтому есть смысл отослать всех интересующихся подробностями этого периода в жизни России и советского народа к " Одному дню Ивана Денисовича", " В круге первом ", "Архипелагу Гулагу ", " Роковому корпусу".

Пожалуй, даже знакомство с повестью "Один день Ивана Денисовича " будет достаточно , чтобы составить предоставление о возможном будущем человека, в чьей жизни было около 2920 таких дней, заполненных заботами о выживании, о добывании самого необходимого , лишеней минуты отдыха.

С тех пор вся жизнь А.Солженицына оказалась подчинена обнаруживанию правды тюрьмы, доведению ее до сведения современников и потомков, разрушению лживых идеологических построений .

Эволюция лагерной темы в творчестве А.Солженицына

Др. Мухамед Наср эль-дин Эль-Гебали*

Творчество А.И.Солженицына занимает особо важное место в литературном процессе второй половины 20-ого столетия.В традициях русской литературы он смог совместить талант художника , публициста , историка и философа.Он твердо боролся с таталитаризмом и с подавлением человеческой личности. Его произведения стали памятником всем замученным и убитым .

Исследователи творчества А.И.Солженицына традиционно акцентируют внимание на эстетический феномен его творчества.(1) Однако мало работ было написано об идеологическом аспекте творчества писателя. Хотя в его творчестве этот аспект занимает чуть не самое важное место .

Актуальность этой работы обусловлена недостаточностью существующих подходов к анализу творчества Солженицына , и необходимотью рассмотреть творчество писателя с точки зрения идеологического своеобразия.

Предметом исследования является проза Солженицына, посвященная лагерям : " Один день Ивана Денисовича", "Матренин двор ", " В круге первом ", "Раковый корпус "и "Архипелаг Гулаг". Сам писатель признает ,что лагерная среда сильно повлияла на него, на его характер и философское понимание сути жизни. "Без рисовки скажу, что русской литературе я принадлежу и обязан не больше, чем русской каторге.Я воспитался там и это навсегда. И когда я решаю важный жизненный шаг, я прислушиваюсь прежде всего к голосам моих товарищей по каторге, иных уже умерших , от

---

* - د. محمد نصر الدين محمد الجبالي – مدرس بكلية الالسن- قسم اللغة الروسية

- استخدم الكاتب أدوات فنية عديدة في تناوله لهذا الموضوع وأهمها التفاصيل. حيث استطاع سولجنتسين أن يرسم منها لوحة موزاييك للواقع في المعتقل. وبفضل هذه الأداة الفنية يستطيع القارئ أن يميز المشاعر المختلفة للأبطال والتي يسيطر عليها الألم والجوع والتعب. استطاع الكاتب أيضا أن يبدع لغة خاصة بالسجون والمعتقلات حيث يستخدم في أعماله لغة جديدة وألفاظا كانت شائعة الاستخدام آن ذاك في المعتقلات الستالينية حتى أنه قام بانجاز قاموس خاص بها.

- أن الفكرة الرئيسية في أغلب أعمال الكاتب هي التأكيد على أن الإنسان قادر على الحفاظ على سماته الإنسانية حتى في ظل الظروف اللاإنسانية التي يعيشها. وإن الإنسان يستطيع الحفاظ على القيم الإنسانية السامية حتى في ظل ظروف القهر والظلم والإذلال التي تمارس في المعتقل. وقد انعكست هذه الفكرة بشكل أساسي في أعماله "يوم في حياة ايفان ايفانوفيتش" و"حوش ماتريونا".

- يعد المعتقل عند سولجنتسين رمزا للنظام الشمولي وأن الدولة بأكملها صارت معتقلا كبيرا للشعب.

- في جميع أعمال الكاتب نستشعر إيمانه الشديد بالإنسان الروسي وقدرته على التغلب على كل المصاعب والعذابات والآلام.

- أن نموذج الدولة يحمل في إبداعات الكاتب بعدا مزدوجا: جغرافيا وفلسفيا. حيث تسود منظومتان: منظومة المعتقلات المنتشرة في كل أرجاء البلاد ومنظومة القهر النفسي والروحي. من خلال تناوله لموضوع المعتقل يواصل سولجنتسين تقاليد أرساها كتاب روس عظماء من أمثال تشيكوف ودوستويفسكي وبولجاكوف إلا أنه يختلف في قدرته على المزج بين ما سبقه وصياغة شئ جديد ومختلف يميزه عن غيره.

تيار ما بعد الحداثة فى أول مسرحيات إدوارد ألبي قصة حديقة الحيوان والحلم الأمريكي:

منى فاروق حشيش (*)

يتناول البحث بالدراسة خصائص تيار ما بعد الحداثة المعاصر، فيرجع أصل هذا الإتجاه إلى مؤسسه الفيلسوف الفرنسى المعاصر جون فرانسواه ليوتار. وتهدف الدراسة إلى الإسهام فى تحديد الملامح الأساسية لمسرح ما بعد الحداثة شكلاً ومضموناً؛ فطالما يتسم ذلك المسرح المعاصر بالغرابة والغموض والارتجال. وتتوفر هذه العناصر فى مسرحيتَيْ الكاتب الأمريكى إدوارد ألبى *قصة حديقة الحيوان* (١٩٥٩) *والحلم الأمريكى* (١٩٦٠)، وتتضمنا عناصر أخرى مثل السرد، واختفاء صوت الكاتب من المسرحية، وإسناد البطولة إلى شخصيات حياتية نمطية لا تتطور ولا يتعاطف معها الجمهور، وندرة الأثاث المسرحى.

وبالفعل تتعرض مسرحية ***قصة حديقة الحيوان*** لحوار عبثى غريب بين جيرى وبيتر فى الحديقة، حيث يطنب الأول ويقتضب الآخر فى الحديث، ويغلب على المشاهد حالة من السكون والرتابة وعدم الحركة ... إلا أن هذا الوضع يتغير فى المشهد الأخير؛ عندما يقذف جيرى بنفسه ليقع على المطواة فى يد بيتر فيموت عبثاً. كما تعيش أسرة أمريكية فى ***الحلم الأمريكى*** فى حالة عبثية غريبة حيث ينتظر الزوج والزوجة ضيفة غريبة الأطوار تدعى مسز بيكر، ثم يتظاهر الزوجان بعدم معرفة الضيفة التى تكشف للمتفرج لاحقاً أنها قامت بزيارة سابقة لهذه الأسرة لمعالجة مشكلة تخص الزوجين. ويبقى الأمر غامضاً عن ماهية المشكلة. ومما يزيد الأمر غموضاً ظهور زائر آخر تطلق عليه أم الزوجة لقب "الحلم الأمريكى"، وتأمل فى أن يحل مشكلة الزوجين.

(*) مدرس بكلية التربية بالإيماعيلية، قسم اللغات الأجنبية، جامعة قناة السويس.

Styan, J. L. *Modern Drama in Theory and Practice: Volume 1: Realism and Naturalism.* Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Styan, J. L. *Modern Drama in Theory and Practice: Volume 3: Expressionism and Epic Theatre.* Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Periodicals:

Baker, Jr. Houston et al., eds. *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography.* Volume 76. No. 1. U.S.A. : Duke University Press, March 2004.

Groom, Nick, ed. *Critical Quarterly: Authenticity.* Vol. 43. No. 2. Malden: Blackwell Publishers, Summer 2001.

Jenckes, Norma et al., eds. *American Drama.* Vol. 8. No. 2. Cincinnati: American Drama Institute, Spring 1999.

Jenckes, Norma et al., eds. *American Drama.* Vol. 7. No. 1. Ohio: American Drama Institute, Fall 1997.

Sarhan, Samir et al, eds. *Al Masrah: Magalat Al Thaquafa Al Masraheia.* Vol. No. 170-71-72. Cairo: The General Egyptian Book Organization, Jan- July 2003.

Schechner, Richard et al. Eds. *TDR: The Drama Review: The Journal of Performance Studies: Special Section on Bertolt Brecht.* Trans. Marta Ulvaeus et al. Vol. 43. No. 4. New York: M I T Press, Winter 1999.

Dissertation:

Aly, Azza Mohamed. *Existential Aspects in Some of John Steinbeck's Novels and Tales.* Unpublished Ph. D. Dissertation. Giza : Cairo University, 1997.

Elgar, Frank. *The Post-Impressionists.* Oxford: Phaidon Press Limited, 1977.

Fowler, Roger, ed. *A Dictionary of Modern Critical Terms.* London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1982.

Hilfer, Tony. *American Fiction Science 1940.* New York: Dongman Publishing House, 1992.

Hipkiss, Robert A. *The American Absurd: Pynchon, Vonnegout and Barth.* New York: Associated Faculty Press, 1984.

Howarth, William D., ed. *Comic Drama: The European Heritage.* Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

Lucy, Niall, ed. *Postmodern Literary Theory: An Anthology.* Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2000.

Marranca, Bonnie. *Theatrewritings.* New York: Performing Arts Journal Publications, 1984.

Murray, Chris, ed. *Encyclopedia of Literary Critics and Criticism: Volume 2: L-Z.* Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1999.

Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis.* Trans. Christine Shantz. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998.

Risatti, Howard, ed. *Postmodern Perspectives: Issues in Contemporary Art.* New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1990.

Simard, Rodney. *Postmodern Drama: Contemporary Playwrights in America and Britain.* Lanham: University Press of America, Inc., 1984.

the modernist literary tendency to revive it; so, new term like 'neo-modernism' might show up and replace 'postmodernism'.

Works Cited

Books:

Albee, Edward. *Two Plays By Edward Albee: The American Dream and The Zoo Story.* New York: Putnam Publishing Group, 1961.

Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms.* Oxford: Oxford University Press, 1996.

Bauman, Zygmunt. *Postmodernity and its Discontents.* Cambridge: Polity Press, 1997.

Beckett, Samuel. *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts.* Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, n. d.

Caye, Nick. *Postmodernism and Performance* . Arabic Trans., Nihad Seleiha. Cairo: The General Egyptian Book Organization Press, 1999.

Cooper, Charles W. *Preface to Drama: An Introduction to Dramatic Literature and Theater Art.* New York: The Ronald Press Company, 1955.

DiGaetani, John. *A Search for a Postmodern Theater: Interviews with Contemporary Playwrights.* Westport: Greenwood Publishing Group, Inc., 1991.

irrational sensibility based on their individualistic assumptions. Rodney Simard in his book *Postmodern Drama* states,

> In a relativistic age, absolutes cannot exist, forcing the reader into a participatory role. Contemporary people have come to recognize that ...shared reality is a myth and that individual reality is simply a matter of existential choice; this is the essential condition postmodern drama seeks to dramatize and explore (p. 132).

Because of this ambiguity and complication of postmodern literature, it has unfortunately proven its failure—it does not appeal to most people's tastes. In his article "E-Texuality: Authentic after the Postmodern," David Punter notes, "It is probably true that the postmodern enterprise has failed ... and is already past hope of redemption. The bookshops are full of new realist novels—old realism, dirty realism ...[and] conventional ... old stories" (Nick Groom p. 80).

Moreover, most people dislike the postmodern philosophy because it reinforces the dogma of materialism. There are no themes, of course, in postmodern plays, but the strange and daring ideas discussed in these works are disapproved of by conservative audience/ readers. Zygmunt Bauman in his book *Postmodernity and its Discontents* points out, "The discontents of postmodernity arise from a kind of freedom of pleasure-seeking which tolerates too little individual security" (p. 3). Hence, it is expected that writers in the future would go back to

Moreover, Albee in his plays *The Zoo Story* and *The American Dream* means to raise questions and leave them unanswered to create an atmosphere of ambiguity and uncertainty. Mark McCulloh in his article "Postmodernist Critical theory" asserts that postmodern writers are influenced by the physical theory that stresses uncertainty and relativity (Chris Murray p. 874). Nick Caye in his book *Postmodernism and Performance* also notes that postmodern works present suspicion and worry resulting from raising strong conflicting issues (p. 223).

Albee's plays actually represent an existential reality like other postmodern works. They tackle the argumentative issue of man's existence. One might think: if man's hard work is for nothing, why does he bother to live? Another one might say: if man believes in God's recompense in the life-after-death, why does he fear death? For that reason, McCulloh says,

> ...the postmodernists can be said to see language as the multilayered medium within which we must search for meaning, all the while aware of the impossibility of absolute knowledge. ...we are free to explore multiple possibilities in interpreting any poem, play, or prose narrative (Chris Murray pp. 873-874).

It can be assumed, therefore, that the postmodern text communicates with the audience/ readers without communication. The audience/ readers' various interpretations are based on no shared values. They reach no truth but an

play. In "Preface" to *The American Dream* , Albee himself argues,

> *The American Dream* is a picture of our time—as I see it, of course. Every honest work is a personal, private yowl, a statement of one individual's pleasure or pain; but I hope that *The American Dream* is something more than that. I hope that it transcends the personal and the private, and has something to do with the anguish of us all (Edward Albee p. 54).

It does not go without saying that both *The Zoo Story* and *The American Dream* have inconclusive endings. Like other postmodern texts, the plays allow various subjective interpretations. Patrice Pavis in *Dictionary of the Theatre* points out, "...the spectator is considered to organize divergent and convergent impressions and restore a certain coherence to the play through the logic of sensations...and his own aesthetic" (p. 280). Besides, Douglas Crimp in his article "The Photographic Activity of Postmodernism" compares the role of postmodern writer to that of a cameraman or to somebody reflecting something on a mirror. Crimp argues that both persons show a subjective photographic image by highlighting certain reality in a skilful way (Howard Risatti pp.136-137).In his article "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism," Craig Owens similarly asserts that postmodern texts are mere photographic viewpoints of contemporary writers (Howard Risatti p. 197). Rodney Simard in his book *Postmodern Drama* also agrees with Crimp and Owens that postmodern drama is "subjective in both form and content" (p. 132).

nor cruelty by themselves, independent of each other, creates any effect beyond themselves; and I have learned that the two combined, together, at the same time, are the teaching emotion (p. 36).

The American Dream also has both subjective and objective perspectives. The difficulty of communication among American citizens is obvious. For example, the following conversation between Mommy and Daddy lacks harmony:

Mommy: I went to buy a new hat yesterday (*pause*). I said, I went to buy a new hat yesterday.

Daddy: Oh! Yes... yes.

Mommy: Pay attention.

Daddy: I am paying attention, Mommy.

Mommy: Well, be sure you do.

Daddy: Oh, I am.

Mommy: All right, Daddy, now listen.

Daddy: I'm listening, Mommy.

Mommy: You're sure!

Daddy: Yes...yes, I'm sure, I'm all ears.

Mommy (*Giggles at the thought; then*) All right, now. I went to buy a new hat yesterday and ....(Edward Albee pp.58-59).

Besides, Albee in the play delineates Mommy and Daddy like Sisyphus who struggles in vain to reach happiness. This existential reality actually gives depth to the meaning of the

Jerry: Peter, do I annoy you, or confuse you?

Peter: Well, I must confess that this wasn't the kind of afternoon I'd anticipated (Edward Albee p. 37).

On the other hand, *The Zoo Story* is objective because its subtext highlights the existential idea of freedom. Albee lets the audience/ readers think of one's freedom to like or dislike the other. For instance, he shows how enmity and false kindness between Jerry and the fierce dog have produced real love at one point. Jerry gives the dog a lesson by poisoning him! He teaches it to stop attacking him and respect his freedom to move in the roominghouse safely. Hence, Albee stresses that familiarity breeds contempt and shows that love should be accompanied with caution and respect of the other's freedom. Jerry says to Peter:

> ... animals are indifferent to me... like people... most of the time (Edward Albee p.30). ... I looked at him [the dog]; he looked at me. I think we stayed a long time that way ...still, stone-statue ...just looking at one another. ... But during that..., we made contact. Now, here is what I wanted to happen: I loved the dog now, and I wanted him to love me. I had tried to love, and I had tried to kill, and both had been unsuccessful by themselves. I hoped ... and I don't really know why I expected the dog to understand anything, much less my motivations....I hope that the dog would understand (P. 34). ...It's just ... it's just that ...it's just that if you can't deal with people, you have to make a start somewhere. WITH ANIMALS!...A person has to have some way of dealing with SOMETHING. With a bed, with a cockroach, with a mirror,...with love, with vomiting, with crying ...(pp.34-35).... I have learned that neither kindness

the absurd play initiates a subjective interpretation, the epic tradition pushes the audience/ readers towards an objective truth. Hence, the postmodern play is unique in embodying both approaches. Rodney Simard explains,

> While absurdism achieves an immediacy, an involvement of the reader in the very consciousness of the character and is subjective in both form and effect, epic strives for alienation, emphasizing external qualities in a social and didactic context. Nonetheless, both aims find expression in the attempts of the postmodern dramatists attempting to explore the nature of a distinctly existential reality (pp. 22-23).

Simard is actually smart enough to detect that both the epic theatre and the Theatre of the Absurd are similar in making the familiar look strange to bewilder the audience and let them think instead of taking things for granted (p. 22).

In fact, *The Zoo Story* embodies both subjective and objective aspects. On the one hand, it is subjective in tackling the problem of communication among American citizens. It criticizes the American society that devalues humanity and spirituality and advocates artificiality, materialism and self- interest. For example, Albee shows that the unfriendliness and impatience of some people like Peter might lead others like Jerry to suffer from psychological disturbance. The following conversation takes place when Jerry has been telling Peter about the story of the landlady and her dog:

> Peter: I DON'T WANT TO HEAR ANY MORE. I don't understand you, or your landlady, or her dog...

> postmodernism but also the anxiety of the loss of a central logos and ethos, even if it were merely a construct" (Norma Jenckes et al. *American Drama.* Vol. 8 p.51).

Rodney Simard in his book *Postmodern Drama* emphasizes that Edward Albee and Harold Pinter have been pioneers in mingling absurdist and epic methods with realism in their plays (p. 23). Patrice Pavis also mentions,

> During the 1950s and 1960s, however, many troupes and young [postmodern] playwrights were content to slavishly imitate the Brechtian "style" – using certain props and colors, minimalist scenery and an "alienated" brand of acting – without attempting to adapt these aesthetic means to an [a] historical analysis of reality and thus to a new way of making theatre(p.40).

It is crystal clear that Edward Albee has been Brechtian in using minimalist scenery like two park benches and few trees in *The Zoo Story* and two armchairs and a sofa in *The American Dream.* Moreover, Albee creates an alienation effect in both plays. Each of Jerry and Peter in *The Zoo Story* and Mommy, Daddy, Mrs. Barker and the Young Man in *The American Dream* are mere types. The audience/ readers are aware all the time that they are not realistic and that they do not represent them. Consequently, they sympathize neither with Jerry on killing himself nor with Mommy and Daddy on failing to solve their problem. Besides, Albee excludes the authorial voice and employs characters as narrators.

Thirdly, the overlap of absurdism and epicism is the most distinguishable of the postmodern dramatic technique. Although

audience/ readers to realize at the end of the play that there is no zoo story at all. The repetition here is only for the sake of holding the audience/ readers' attention and keeping them in suspense. In *The American Dream,* Albee uses the same technique – he does not repeat any story but he refers to various stories like those of the hats store and grandma's boxes.

J. L. Styan in his book *Modern Drama in Theory and Practice: Volume Three* tackles more specifically the characteristics of Brecht's epic theatre. He states that it is an experimental form of theatre that revolts against the realistic theatre. It tackles political issues and focuses on social criticism (p. 141). Styan notes that although Brecht's form of drama looks 'narrative' because of using choruses, commentators, songs and dances, the important and different role he gives to the actors mainly makes his drama distinctive (p. 140). Styan also argues that Brecht obliges the actor to break the dramatic allusion of the play by staying at a distance from the role he is playing. The actor talks directly and objectively to the audience. He/she either asks the spectators some questions or stops to explain to them certain action in the play. This kind of alienation effect leads the audience to react, participate and think deeply of the play (pp. 140-141).

Besides, Gerd Gemünden in his article "Brecht in Hollywood: Hangmen Also Die and the Anti-Nazi Film," says, "Brecht demands that the theatre audience find its own solutions for the contradictions represented on stage" (Richard Schechner et al., eds. p. 73). Moreover, Patrice Pavis in *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis* emphasizes that the

audience in any Brechtian play are emotionally excluded, that is, they do not sympathize with the characters because they are conscious all the time that the play is not real but illusion (p. 39). For that reason, it is not strange to find the metatheatrical technique in some postmodern plays. Several postmodern writers refer to play-acting and actors' roles in their texts. Pavis herself points out, "Instead of representing a story and a character [in postmodern literature], the actor and director, as chief operators of the structure, present themselves as artists and private individuals presenting a performance, which no longer consists of signs" (p. 280). However, this is not found in Albee's plays *The Zoo Story* and *The American Dream*.

Brecht's epic theatre is known, as mentioned previously, for the element of narration. Therefore, Bonnie Marranca in her book *Theatrewritings* justifies why Brecht has used the technique of narration in his drama. She states that he means to avoid the authorial voice. Hence, the author turns to be mere 'myth' (p. 23). For example, Edward Albee's voice is never heard neither in *The Zoo Story* nor in *The American Dream.* We can proclaim the death of the author in these plays. Albee shows his ideas through the characters but never interferes with his voice to tell the audience/ readers directly about them. This attitude gives space for the receivers of his drama to contemplate and think of the suggested ideas. In his article "Who Killed the Baker's Wife? Sondheim and Postmodernism," Mark K. Fulk asserts,

> The loss of the narrator symbolizes one of the most distinguishing and crowning achievements of postmodernism, demonstrating not only the potential of

Chris Baldick in *The Consice Oxford Dictionary of Literary Terms* notes, "It [Brecht's epic theatre] involved rejecting the Aristotelian models of dramatic unity in favor of a detached narrative (hence 'epic') presentation in a succession of loosely related episodes interspersed with songs and commentary by a chorus or narrator" (p. 71). Besides, Nick Caye in *Postmodernism and Performance* argues that the postmodern writer resists any real attempt to complete a full story or make one of the stories the main story in the play in order to break the narrative structure (p. 210). It is noticed in *The Zoo Story,* for instance, that all the stories narrated by Jerry are episodic and do not form one coherent story with beginning, middle and end. Although the zoo story is mentioned frequently, the audience/ readers discover easily that it is not the main story in the play. Moreover, they find out that no story is more important than the other. All the stories reflect stages of Jerry's life. Knowing different stories in the play are, however, necessary for making the audience/ readers understand how Jerry has lived, in which environment he has grown up, what experience he has gained in life and how he is expected to act. Hence, they conceive of the fact that social and psychological pressures are beyond what happens at the end.

Marta L. Werner in "Book Reviews," confirms that the element of repetition is clear in postmodern texts. She says, "... iterative narration and descriptive repetition...[produces] a sense of 'material thingness'" (Houston A. Baker Jr. et al., p.622). In *The Zoo Story,* however, Albee refers to the zoo story many times but never mentions or repeats any story. It is a surprise to the

reach satisfaction but in vain. For example, they call Mrs. Barker twice to help them but she fails. Moreover, when Mommy claims that she is satisfied to buy a cream hat, Daddy tells her that her satisfaction is illusionary. He says, "That's the way things are today; you just can't get satisfaction; you just try" (Edward Albee p. 61).

Secondly, the mixture of two opposites like realism and epicism adds to the complication of the postmodern theory. Though the postmodern dramatists appreciate the realistic approach to life, they are noticeably affected by the modern playwright Bertolt Brecht(1898-1956)'s anti-realistic epic-theatre tradition. It is important to assert that the German Marxist writer Brecht is not a postmodernist. Nevertheless, he unintentionally inspired the postmodern playwrights. For that reason, he is considered to be the godfather of postmodern drama.

However, Stefan Mahlke in his article " Brecht ± Miller: German- German Brecht Images Before and After 1989" says that Brecht is attacked or being didactic and for propagating for Marxist ideas (Richard Schechner et al., eds. p. 43). In the same journal, he adds, "... for a long time his [Brecht's] parable plays were not considered fully valid plays because their abstractness supposedly stood in the way of a full individualization of the characters" (p. 45). Mahlke wants to say that Brecht is criticized for delineating flat characters that do not represent the majority of the audience. For that reason, he further describes Brecht's dramatic approach as a "limited realism" (p. 45).

boredom. Moreover, Jerry does not know why he is existent and believes that his existence is futile. He dreams of committing an act of heroism, so he kills himself. As a non-believer, he thinks that he is free to choose to live or die. On the contrary, Peter's horror on seeing the murder proves that he is religious. Although he suffers from alienation, he has faith in God and objects to what Jerry has done. It is noticeable that Peter always mentions God in distress, whereas, Jerry says, "Oh ...my ... God" only before he passes away (Edward Albee p.49).

Therefore, Albee can be considered a Christian existentialist writer. His religious philosophy leads some critics like Lincoln Konkle to claim that his heroes like to take the roles of puritans. Konkle in his article "American Jeremiah: Edward Albee as Judgement Day Prophet in *The Lady From Dubuque*" says,

> ... every one of Albee's plays can be read as American jeremiads, in that they not only follow, to varying degrees, the rhetorical pattern of the New England Puritan jeremiads, but they also make America or Americans, even if representing western civilization or the human race as a whole, the target of their criticism (Norma Jenckes et al. Vol 7 p. 30).

Albee actually shows the audience/ readers in both plays *The Zoo story* and *The American Dream* that nobody can gain full satisfaction in life. In the first play, Jerry seeks for comfort in death. Before his death, he tells Peter, " Thank you, Peter. I mean that, now; thank you very much ...you have comforted me. Dear Peter" (Edward Albee p. 48). In the second play, Mommy and Daddy are like the mythical figure Sisyphus: they toil away to

Before his death, Jerry says to Peter, "You've lost your bench, but you've defended your honor. And Peter, I'll tell you something now, you're not really a vegetable; it's all right, you're an animal…." (Edward Albee p.49). This sardonic speech in which Jerry mocks Peter conveys a message with a universal appeal. Jerry thinks that life is too bad to be lived. He believes that all human beings are like animals that lack humane feelings. He also feels that life in the contemporary world is like a big zoo. If any animal shows kindness to another, its kindness is often accompanied with cruelty. This interprets why Jerry kindly asks Peter to escape from the murder place although he has indulged him in the crime.

Albee always means to keep the audience/ readers in suspense. Jerry mentions the zoo story about ten times in the play, but he never mentions any details except at the end. Before the murder, Jerry says to Peter,

> Now I'll let you in on what happened at the zoo; but first, I should tell you why I went to the zoo. I went to the zoo to find out more about the way people exist with animals, and the way animals exist with each other, and with people too. It probably wasn't a fair test, what with everyone separated by bars from everyone else, the animals for the most part from each other, and always the people from the animals. But if it's a zoo, that's the way it is …(Edward Albee pp. 39-40).

No doubt both Jerry and Peter in *The Zoo Story* are absurd characters. They believe that the world is irrational and incomprehensible. Both suffer from alienation, estrangement and

no wonder that the theatre of the Absurd highlights man's internal subjective reality, worries, fantasies, dreams, hallucinations, longings and fears of the unknown.

This draws us to the fact that most existentialist thinkers whether believers or non-believers think that life is chaotic; and so they propagate for the absurdity of the human situation in an irrational world. They have in mind the mythical figure Sisyphus who is doomed to roll a big heavy rock up a mountain while it keeps falling back. For them, man knows that his labor in life is futile, and it will end no way in death. The existentialist German intellectual G. W. F. Hegel is an exception because he thinks that the world is systematic and rational.

The absurdity of action and reaction is quite striking in Albee's *The Zoo Story.* At the last third of the play, Jerry chooses to sit on the same bench beside Peter. The other bench is left empty throughout the play. Two thirds of the play pass without any real action. Albee focuses on realistic language only to carry on the communication between the two men. Then the writer strikes the audience/ readers by exhibiting forceful actions. Once Jerry sits down, he starts to push Peter away and usurp his place. It has been, of course, absurd that two men fight over a bench. Jerry tells Peter, "Tell me, Peter, is this bench, this iron and this wood, is this your honor? Is this the thing in the world you'd fight for? Can you think of anything more absurd" (Edward Albee p. 44)? However, the bench symbolizes man's innate selfishness. By nature, human beings love to take and hate to give.

> and the varied possibilities of theatricalism to produce a distinctly postmodern dramatic theory (p.134).

To put it clearer, Simard notes,

> None of these [postmodern] playwrights offers radical ...breaks with established traditions, but rather a new synthetic theater, an attempt to reconcile form to meaning, philosophy to technique, in the manner of the absurdists, but without the limitations inherent in the pure experimentalism of the last generation of the modern dramatists (p.x).

As a matter of fact, both concepts of absurdism and existentialism raise the questions of existence, choice and freedom. Some existentialists like the Danish Sooren Kierkegaard (1813-1855)admit the existence of God, and believe that man can establish his own values due to faith in God. To them, moral choice depends on an objective judgement of right and wrong. On the contrary, other existentialists like the German Freidrich Nietzche (1844-1900) and the French Jean Paul Sartre (1905-1980) are non-believers. They think that there is no god to show man how to live or act in life. According to them, man lives in alienation and estrangement. Besides, man is free to choose whatever he wants because he creates his own subjective moral codes.

However, absurdism incarnates the dilemma of modern man in an ambiguous meaningless irrational world. George Brandt in his article "Twentieth-century Comedy" says, "Absurdism largely accepts that the world is beyond 'mere' rational comprehension" (William Howarth p.171). Hence, it is

P 156). Abdulla adds that although this theatre studies the loss of meaning and goals in life and introduces daring issues and superficial characters whose actions are ambiguous, illogical and unjustifiable, the audience of the sixties accepted such odd tradition and found it interesting (p.155).

There is actually a strong relationship between absurdism and existentialism.Azza Mohamed Aly in her Ph. D. thesis *Existential Aspects in Some of John Steinbeck's Novels and Tales* declares, "It is obvious ... that existentialism offers a brighter world view than the absurdist view"(p.24). In his book *The American Absurd: Pynchon, Vonnegout and Barth,* Robert Hipkiss shows why the absurdists are more pessimistic than the existentialists. He argues,

> ...the Absurdists .. find man's freedom very limited, his attempts at opposing a personal code to the absurdity of existence doomed to failure, and personal heroism impossible except in acts of moral refusal and in the fragile fantasies of the tortured mind (p. 120).

Like the absurdists, postmodernist writers succeed in creating a new base for investigating the nature of the contemporary man's existence. Unlike the absurdists, however, they used language to express realistic actions. Rodney Simard states,

> By refusing to accept the cul-de-sac of absurdism without abandoning the techniques it developed, many young playwrights have grafted absurdist concepts to traditional realism, incorporating Epic Theater, performance theory,

technique is built on three different contradictory concepts: realism, absurdism and epicism.

First, the mixture of two opposites like conventional realism and absurdism (or experimentalism) results in the birth of a modern realistic tendency. This tendency is the first stage of the modern theatre considering the Theatre of the Absurd to be the second stage; and it is found in the postmodern theatre as well. Actually, modern realism differs from the conventional form of realism in the fact that the former allows experimentation in form and technique, whereas, the latter depicts a true-to-life events that develop reasonably. Bonnie Marranca in her book *Theatrewritings* states, "Conventional realism is a closed structure of scenes with a definable beginning, middle and end that proceeds in a straight line" (p. 24). Moreover, J. L. Styan in his book *Modern Drama in Theory and Practice: Volume 1* explains that modern realist writers investigate the human self so deeply that they cannot help using surrealistic devices like expressionism and symbolism. They might also present an absurdist art (pp.164-165).

In "The 'No-Beyond' as the Ultimate Reality in Samuel Beckett's *Waiting For Godot*," Mona Abousenna points out that the term 'Theatre of the Absurd' is a philosophical term coined by the critic Martin Esslin in his book *The Theatre of the Absurd* in 1961 when he attempted to describe common characteristics of some modern plays (Samuel Beckett p.i). In "Introduction to *Endgame*," Zaki Abdulla notes that Martin Esslin says that absurd plays present symbolic tough movements inspired from the circus, pantomime, daydream and fantasy (Samir Sarhan et al

Modern Critical Terms proposes, " The literary symbol, defined straightforwardly by Kant in terms of the 'attributes' of an object which serve the rational idea as a substitute for logical presentation" (p. 188).

As a matter of fact, the postmodern theatre has risen to cover two dramatic stages that are chronologically different but technically similar. First, the postmodern theatre embodies an early period of epic-theatre tradition. It is presented by Simon Gray, David Mamet, Tom Stoppard, Sam Shepard, Peter Shaffer and David Rabe. Second, the postmodern theatre includes a contemporary stage which is represented by Edward Albee, Harold Pinter, Terrence McNally and others.

Technically speaking, both the first and second stages of postmodernism are a sort of modification of the Theatre of the Absurd. Rodney Simard in his book *Postmodern Drama: Contemporary Playwrights in America and Britain* states that the post-Beckettian dramatists specifically Simon Gray and David Mamet were the first to decide that absurdism or that last stage of the modern theatre should be terminated. They were sure that the excess of absurdism ends in mere silent scenes. Therefore, they worked to refine the modern tradition and create a postmodern counterpart that mingles absurdism with realism (p. 134). Simard notes that although Gray and Mamet were postmodern pioneers, the absurd playwright Samuel Beckett was the one who had initiated the postmodern dramatic movement (p. ix).

It is important now to realize how postmodern drama celebrates difference, and how the postmodern dramatic

he is ready to listen to him. This is clear from the following conversation:

> Peter(*Laughing faintly*): You're full of stories, aren't you?
>
> Jerry: You don't *have* to listen. Nobody is holding you here; remember that. Keep that in your mind.
>
> Peter(*Irritably*): I know that.
>
> Jerry: You do? Good.
>
> (*The following long speeches, it seems to me, should be done with a great deal of action, to achieve a hypnotic effect on Peter, and on the audience, too. Some specific actions have been suggested, but the director and the actor playing Jerry might best work it out for themselves*).

Albee's elliptical language and his stage direction that calls for improvisation in *The Zoo Story* no doubt reflect on his postmodern technique of writing.

Besides, symbolism in *The American Dream* represents Albee's postmodern approach. The young man, for example, is symbol of something positive that delights the distressed couple. Symbolism, of course, is part of the surrealistic expressionistic technique. Whitney Balliett in "Preface" to *The American Dream* emphasizes that the play is " sensibly surrealistic" (Edward Albee p. 54). Albee ruins the expected effect of the symbol in the play by making its denotation vague. In other words, the young man stands for something indefinable. The audience/ readers here are energized to think of various interpretations of the young man's symbol. These interpretations can be far-fetched or irrational and not 'logical' as Roger Fowler claims. Fowler in *A Dictionary of*

elements of conflict, anxiety and variation of meaning (p. 31). It becomes interesting, therefore, to study how Edward Albee makes use of surrealistic techniques like expressionism and impressionism then ruins them in his drama.

For example, Albee in *The Zoo Story* violates the surrealistic expressionistic technique which he has formerly used. After almost the first third of the play, Jerry starts giving long expressionistic speeches that reveal subjective truths. For instance, he says, "...I live in a four-story brownstone rooming-house on the upper West Side between Columbus Avenue and Central Park West. I live on the top floor; rear; west. ..." (Edward Albee p. 22). Jerry also tells Peter about his late parents. He states, "...good old Mom walked out on good old Pop when I was ten and a half years old; she embarked on an adulterous turn of our southern states... then there was Mom's sister, who was given neither to sin nor the consolations of the bottle..." (pp. 23-24). Moreover, Jerry talks about his "queer" self and narrates to Peter how he has discovered himself to be " a h-o-m-o-s-e-x-u-a-l" (p. 25). These episodic narrative instances are received coldly by Peter who always gives negative feedback. The narrator Jerry every now and then tries to make sure that Peter listens to him. For example, Jerry asks Peter, "...All right? You're not angry?" Peter replies, "No, I'm not angry"(p.26). The receiver Peter is too conservative to tell Jerry much about his private life. Although he shows disinterest in listening to Jerry's stories,

thinkers adopt the surrealistic thoughts of the post-impressionists and develop them in a negative way. Frank Elgar in his book *The Post-Impressionists* points out that at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth counterpart post-impressionist painters like Paul Cézanne, Gauguin, Van Gogh and Seurat preserved the colorful feature in their works and add a psychological depth (p. 3). Consequently, impressionist dramatists observe both objective and subjective truths to realize that kind of depth. For that reason, Norman Finkelstein in "Book Reviews" notes that the thinkers Edward Cutler, Philip Wegner and Philip Nel assert that contemporary postmodern surrealists, like the modernist surrealists, highlight the 'avant-garde practices' (Houston Baker Jr. et al., eds. p. 185).

It is taken for granted that the modernist dramatists conform to the established surrealistic techniques and know no improvisation. On the contrary, the postmodernist playwrights violate these rules and allow improvisation. Nick Caye in his book *Postmodernism and Performance* determines that although postmodernity has emitted from modernity, the main goal of the postmodern writers is to ruin the presumptions of modernity and break the shared rules (p.v). By ruining the rules, Caye means breaking the traditional principles like narration and expressionistic or impressionistic devices on the one hand, and offering no definite meaning for the text on the other hand. So, Caye argues that any postmodern work deliberately creates

understand their meanings. Albee means to hide what he wants to say through his drama, and he also intends to push the audience/readers to detect various interpretations. Hereby, an indirect communication is created between the play and its receivers.

Therefore, it is not wrong to suggest that *The Zoo Story* is a melodrama that describes delightfully the tragedy of Jerry and Peter. Both men do not know each other, but they try to communicate together in the park. They attempt to overcome their feelings of loneliness and alienation. There is nothing bad also about claiming that *The American Dream* is a satirical comedy that ridicules the attitude of contemporary man who seeks in vain for satisfaction. Mommy and Daddy in the play always bother themselves by trying to feel satisfied with worldly matters like the bathroom leakage, marital relationship and shopping. They appeal to Mrs. Barker to help them to put an end to their unhappiness. Grandma too offers an aid by playing a game on them. She introduces a well-built handsome young man to Mrs. Barker as the couple's savior, and convinces her that he will solve Mommy and Daddy's problem (Edward Albee p.118). Grandma actually means to give them a lesson and let them learn that the dream of utter happiness is illusory.

The irrational surrealistic impact of these two plays takes us back to the origin of the postmodern literary movement. The postmodern art , in fact, has taken modernism as a starting point. That is, the postmodernist

his postmodern theory on the ideas of the eighteenth-century German intellectual Immanuel Kant (Niall Lucy p. 8).

Lucy argues that Lyotard relates postmodernism to Kant's idea of the sublime. By the latter term, Kant means that communication is possible among people though no-one can determine it in a single physical or abstract item. Lyotard believes that the media of telecommunication such as the satellite broadcast, phone calls and e-mail messages are like Kant's sublime in the fact that they carry on communication in different times and places. Therefore, people should appeal to their imagination to understand this postmodern thought. In literature, postmodern texts have no form but they still convey ideas to the audience. The audience depend on their imagination to grasp what the texts suggest. Niall Lucy proposes also that contemporary postmodern art is like romantic art in reflecting on the inner selves of human beings and executing a 'genre of communication-without-communication' (p. 9).

Moreover, Colin McCae in "Editorial" to *Critical Quarterly: Authenticity* confirms that postmodern literature depends on not only imagination but also irrationality. McCae states that postmodernism is known for "its rapid inflation as a term to cover each and every sense of the contemporary, and particularly its use and abuse in those philosophies of language which resist rational analysis" (Nick Groom, ed. p. 1). For example, Edward Albee's plays *The Zoo Story* and *The American Dream* are suggestive, and the audience/ readers have to depend on the subtext to

War" (p. 98). If experimentation in modern drama is governed by certain established rules, experimentation in postmodern drama depends on creativity, difference and non-traditional rules. patrice Pavis in her book *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis* points out, "The post-modern staging is less radical, less systematic, than the historical avant-garde movements of the first third of the twentieth-century" (p. 280).

Mark McCulloh in his article " Postmodernist Critical Theory" throws light on the contributors to the postmodern trend. He notes,

> The term "postmodernism" was first used in the 1960s by literary critics such as Ihab Hassan and Leslie Fiedler. They were joined by Susan Sontag in arguing for the postmodernist aesthetic. The postmodernist critical approach soon made its way to paris and Frankfort and was taken up by Julia Kristeva and Jean-François Lyotard, and taken on by Jürgen Habermas, who believes that postmodern literature succeeds in the negative purpose of "problematizing" but ultimately delivers no "positive content" (Chris Murray p. 874).

According to Jürgen Habermas therefore, postmodern literary work is concerned with presenting contemporary man's problems, but it never offers solutions. Similarly, Niall Lucy in "Preface" to *Postmodern Literary Theory: An Anthology* asserts that the contemporary French philosopher Jean-François Lyotard (1924-1998). is the real founder of the postmodern thought, and claims that Lyotard has based

audience / readers never know why he has come or what his role will be in the couple's life.

It is worth mentioning that critics vary among themselves in determining the birth date of the postmodern literary movement. Charles Cooper in his book *Preface to Drama: An Introduction to Dramatic Literature and Theater Art* argues that the modern literary movement started in 1879 and ended in 1942 (p.130). Besides, contemporary postwar or 'postmodern' drama appeared after 1942 and remains till nowadays (p. 132). Moreover, Howard Risatti in his book *Postmodern Perspectives: Issues in Contemporary Art* notes that the mid-1970s mark the beginning of the postmodern era (p. xii). All in all, the mid-1980s in specific have witnessed the emergence of postmodernism as an area of academic studies; and since that time several writers and critics attempt to determine the features of this contemporary trend.

For instance, Howard Risatti points out, "Postmodernism in art began as a challenge to the supremacy of Modernist ideas about form, aesthetic value, and the autonomy of meaning in art" (p.xii). In addition, John DiGaetani in his book *A Search for a Postmodern Theater: Interviews with Contemporary Playwrights* states, "I felt much postmodern drama was, in various ways, reacting against the modernism of Theater of the Absurd, the last form of modernism in the theater since Ibsen" (p. xi). Concurrently, Tony Hilfer in his book *American Fiction Science 1940* claims, "postmodernism has come to be the accepted term for the experimental literature written in the United States, Europe and Latin America since the end of the Second World

The first play tackles the meeting of two men who talk together without knowing each other's names except too late. Jerry never sits down except too late also. Peter who has been sitting throughout the play gives little feedback to Jerry's long speeches and many questions. The peculiar conversation between these two men and the static mood of the characters are quite striking. Jerry's sudden transmission from a state of non-action into action towards the end of the play is unjustified. Albee does not give rational reasons for Jerry's violence and cruelty towards Peter and himself at the same time. His abrupt attitude startles the audience/ readers. They wonder why Jerry has dropped himself at the knife in Peter's hand and why Jerry urges Peter kindly to escape. Although a final justification is given by Jerry before he dies, the overwhelming ambiguity of the scene is the most dominant.

The second play opens with a couple waiting for an unknown visitor. When the visitor Mrs. Barker arrives, Mommy and Daddy ask her about her job as if they do not know her. It is only in the middle of the play that Mrs. Barker says that she works for the Responsible Citizens Activities and the couple has sent for her for a second time to solve their problem. Albee means to keep the problem vague. Grandma refers to Mommy and Daddy and declares, "They wanted satisfaction" (Edward Albee p.101). Besides, the figure of the Young Man is more ambiguous than that of Mrs. Barker. Although he says that he is "incomplete" and miserable (Edward Albee p.113), Grandma introduces him as "the American Dream" (Edward Albee p.108). She plans to use him to solve the couple's problem. However, the

Postmodernity in Edward Albee's Early Plays *The Zoo Story* and *The American Dream:*

Mona F. Hashish(*)

Although the postmodern dramatic technique is not yet fully theorized, this study attempts to determine the main features of postmodern drama. The term 'postmodernism' itself is ambiguous to many of us. It has no definite definition, but it can be interpreted on various scales. It is an interdisciplinary movement which is represented in politics, economics, philosophy, art and literature.

In fact, the contemporary global change by means of the internet, space discoveries, September the eleventh and the War Against Terrorism are beyond the birth of the postmodern approach. It can be said, therefore, that postmodernism is an interaction and reaction to contemporary events. Hence, it was not unexpected that contemporary writers tend to create a literary output that is brand new and shocking at the same time. Nick Caye in his book *Postmodernism and Performance* agrees that the devastative contemporary events all around the world are beyond the postmodern call for the disappearance of old rules, traditions and criteria (p. viii).Therefore, the postmodern ideas that Edward Albee discusses in his plays *The Zoo Story* (1959) and *The American Dream* (1960) seem queer and surprising.

(*) Ismalia Faculty of Education Department of Foreign Languages, Suez Canal University



ملخص

دور المرأة الانتقامي
في مسرحيات مختارة من العصر الإليزابيثي

د. ندا أبو السعود(*)

يعني هذا البحث بتناول أحد أشكال دراما العصر الإليزابيثي ، وهو "مأساة الانتقام وعلاقتها بقضية مهمة في هذا العصر، وهي دور المرأة وخاصة الأم.

وقد تم اختيار مجموعة كتاب من هذا العصر، وهم: شكسبير، وكيد، وبومونت، وفليتشر، حيث تعتبر مسرحياتهم من كلاسيكيات هذا الشكل الدرامي مثل: "المأساة الأسبانية" (١٥٨٧) لكيد، و"تيتوس أندرونيكوس" (١٥٩١) لشكسبير، و"مأساة الفتاة" (١٦١٠) لفليتشر.

وقد استعان البحث بنصوص لكاتبات لتكون بمثابة نافذة نرى من خلالها كيفية تعبير المرأة عن جنسها في ذلك الوقت، وبذلك يمكن إعادة النظر إلى المسرحيات المنتقاة من منظور النساء.

ويؤكد البحث على أن " مأساة الانتقام " شكل درامي نسائي، على الرغم من أن البطل الرئيسي في هذه المسرحيات رجل، وأن دور المرأة غالبا ما يكون ثانويا. ويمثل البحث في هذه الحالة اتجاها معاكسا لكثير من الكتابات التي تتجاهل دور المرأة من حيث كونها مجرد ضحية .. إن المرأة هنا تملك إرادة قوية على الفعل والتنفيذ مما يؤكد إزالة الفوارق التي يفرضها المجتمع الذكوري، وإذابة العادات والقيم السائدة في ذلك العصر.

(*) مدرس الأدب الإنجليزي بالمعهد العالي للدراسات النوعية بالجيزة.

Vickers, Brian, ed. ***Francis Bacon*** Oxford: Oxford University Press, 1996.

Warner, Marina. ***Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form.*** London: Pan Books, 1987.

Willbern, David. "Rape and Revenge in ***Titus Andronicus.***" ***English Literary Renaissance*** 8 (1978): 159-82.

Willis, Deborah. 'The gnawing vulture': Revenge, Trauma Theory, and ***Titus Andronicus.***" ***Shakespeare Quarterly*** 53.1 (Spring 2002): 21-52.

Wilson, Scott. ***Cultural Materialism.*** Oxford: Blackwell, 1995.

Wynne-Davies, Marion. "'The Swallowing Womb': Consumed and Consuming Women in ***Titus Andronicus.***" In ***The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare.*** Ed. Valerie Wayne. New York: Harvester Wheatsheaf, 1991: 129-5.

Scarry, ***Elaine. The Body in Pain: The Making and Unmaking of theWorld.*** Oxford: Oxford University Press, 1985.

Shakespeare, William. ***Titus Andronicus. The Riverside Shakespeare.*** Ed. Blakemore Evans. Atlanta: Houghton Mifflin, 1974.

Simkin, Stevie, ed. ***Revenge Tragedy.*** New Casebooks. London: Palgrave, 2001.

Stockholder, Kay. "'Yet Can He Write': Reading the Silences in ***The Spanish Tragedy.***" ***American Imago*** 47 (1990): 93-124.

Travitsky, Betty S. ***The Paradise of Women: Writing by Englishwomen of the Renaissance.*** New York: Columbia University Press, 1989.

_________."Reconstructing the Still, Small Voice: The Occasional Journal of Elizabeth Egerton." ***Women's Studies*** 19 (1991): 193-200.

________. "Child Murder in English Renaissance Life and Drama." ***Medieval and Renaissance Drama in England*** 6: 63-84.

________ and Adele F. Seeff, eds. ***Attending to Women in Early Modern England.*** Newark: University of Delware Press, 1994.

Orgel, Stephen. ***Impersonation: The Performance of Gender in Shakespeare's England.*** Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Palmer, Barbara D. "Early Modern Mobility: Players, Payments, and Patrons." ***Shakespeare's Quarterly*** 56.3 (Fall 2005): 259-305.

Pointon, Marcia. "Atremisia Gentileschi's ***The Murder of Holofernes.***" ***American Imago*** 33 (1981): 343-67.

Raber, Karen L. "Murderous Mothers and the Family State Analogy in Classical and Renaissance Drama." ***Comparative Literary Studies*** 37.3: 298-320.

Reynolds, John. ***The Triumphs of Gods Revenge against the crying and execrable sinne of (wilfull and premeditated) Murther.*** (1635).

Riley, Denise. ***"Am I That Name?": Feminism and the Category of 'Woman' in History.*** Macmillan: Basingstoke, 1988.

Rowe, Katherine A. "Dismembering and Forgetting in ***Titus Andronicus.***" ***Shakespeare's Quarterly*** 45 (1994): 279-303.

Saunders, Kate, ed. ***Revenge.*** London: Pan Books, 1993.

Robertson. ***Studies in Renaissance Drama 10.*** New York: The Edwin Mellin Press, 1991: 193-213.

Marston, John. ***Antonio's Revenge.*** Ed. W. Reavley Gair. Revels Plays.Manchester: Manchester University Press, 1978.

Martin, Randall, ed. ***Women Writers in Renaissance England.*** London: Longman, 1997.

Middelton, Thomas[?]. ***The Revenger's Tragedy.*** Ed. Brian Gibbons. New Mermaids. London: Ernest Benn, 1967.

Modlesky, Tania. ***Loving With a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women.*** New York: Routledge, 1988.

Mousley, Andy. ***Renaissance Drama and Contemporary Literary Theory.*** New York: St. Martin's Press, 2000.

Neill, Michael. ***Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy.*** Oxford: Oxford University Press, 1997.

Norton, Thomas and Thomas Sackville. ***Gorboduc.*** Ed. Ashley Thorndike. ***Minor Elizabethan Drama. Volume One: Pre-Shakespearean Tragedies.*** London: Dent, 1958: 1-53.

Gerard, Rene. ***Violence and the Sacred.*** Trans. Patrick Gregory. Baltimore: John Hopkins University Press, 1977.

Gibbons, Brian. ***Shakespeare and Multiplicity***. New York: Cambridge UP, 1993.

Hallet, Charles and Elaine S. Hallet. ***The Revenger's Madness: A Study of Revenge Tragedy Motifs.*** Lincoln NB, and London: University of Nebraska Press, 1980.

Hopkins, Lisa. ***The Female Hero in English Renaissance Tragedy***. London: Palgrave, 2002.

Kerrigan, John. ***Revenge Tragedy: Aeschylus to Armageddon.*** Oxford: Clarendon Press, 1996.

Keyishian, Harry. ***The Shape of Revenge: Victimization, Vengeance and Vindictiveness in Shakespeare***. New Jersey: Humanities Press, 1995.

Laurence, Anne. ***Women in England1500-1700: A Social History.*** London: Weidenfield and Nicolson, 1994.

Leggatt, Alexander. ***English Drama: Shakespeare to the Restoration 1590-1660***. London and New York: Longman, 1988.

Marshall, Cynthia. "'I can't interpret all her matryr'd signs': Titus Andronicus, Feminism and the Limits of Interpretation." Ed. Carole Levin and Karen

Belsey, Catherine. ***The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama.*** London and New York: Routledge, 1985.

Bradbrook, M.C. ***The Rise of the Common Player: A Study of Actor and Society in Shakespeare's England.*** Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

Carter, Angela. ***The Sadeian Women: An Exercise in Cultural History.*** London: Virago, 1979.

Cary, Elizabeth. ***The Tragedy of Mariam.*** Ed. Stephanie J. Wright. Keele: Keele University press, 1996.

Cunningham, Karen. "'Scars can Witness': Trials by Ordeal and Lavinia's Body in ***Titus Andronicus.***" In ***Women and Violence in Literature: An Essay Collection.*** Ed. Anne Ackley. New York: Gerland, 1990: 139-62.

Dollimore, Jonathan. ***Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries.*** 2nd Edition. Harvester: Hemel Hempstead, 1989.

Ford, John. **The Broken Heart.** Ed. Brian Morris. London: New Mermaids, 1965.

Freud, Sigmund. ***Civilization and its Discontents.*** Trans. & Ed. James Strachey. New York: Norton, 1962.

Works Cited

Anger, Jane. ***Her Protection for Women*** (1589), in ***The Women's Sharp Revenge: Five Women's Pamphlets from the Renaissance.*** Ed. Simon Shepherd. London: Fourth Estate, 1985.

Asp, Carolyn. "'Upon her Wit Doth Earthly Honor Wait': Female Agency in *Titus Andronicus*." ***Titus Andronicus: Critical Essays.*** Ed. Philip Kolin. New York and London: Garland Publishing, Inc., 1995: 333-46. .

Aughterson, Kate, ed. ***Renaissance Women: Constructions of Femininity in England, A Sourcebook.*** London and New York: Routledge, 1995.

Bacon, Francis. ***The Wisdom of the Ancients.*** In ***Bacon's Essays Including his Moral and Historical Works.*** London: Frederick Warne, n.d.

Barber, C.L. "Unbroken Passion" Social Piety and Outrage in ***The Spanish Tragedy.***" In his ***Creating Elizabethan Tragedy.*** Chicago: Chicago University Press, 1988.

Barker, Howard. ***Induction to Tragedy: A Study in Development of Form in Gorboduc, The Spanish Tragedy and Titus Andronicus.*** New York: Russell & Russell, 1965.

To conclude, the world of revenge tragedy is primarily a human world, and the bloody rule is to do unto others as you have been done to. Robert Watson notes that the Senecan model of revenge tragedy "could hardly have proliferated so rapidly unless there were tensions in Elizabethan society to which it answered" (318). Time after time, revenge tragedies invite us to reassess the links between justice and revenge, violence and the social order. In so doing, they continue to challenge audiences and readers to engage directly with the politics of the past and the present, and the ways in which they interrelate. In the many plays considered here, male authority proves very brittle in the face of revenge. Drawn from the primitive energy of the Furies, revenge has the power to consume and dissolve gendered identities, to elevate women to new heights of self-determination. It is the only course of action left open for women is that of personal revenge on the homosocial system.

The very inconstancy in what it meant to be a woman in Renaissance England is what allowed women to reformulate identities in a time of both patriarchal oppression and ideological change. The struggle to reinvent the gendered self lies at the heart of feminist politics. Writing was one way in which a new self could be created. The Renaissance women's writing used to read the plays offer women's own construction of their sex, although it is vital to remember that these too are produced from within the dominant patriarchal discourse. Therefore, the dialogue between women's writing and male-authored drama thus allows for the creation of a "rush of women onto the historical stage" and to explore the emergence of feminist perspectives in Renaissance England. They offered angles on the construction of woman. Yet, there are whole worlds left to recover.

her black and red, calls out to be recognized, and finally drives him off stage:

> Thou dost awake something that trouble me
> And says I lov'd thee once. I dare not stay;
> There is no end of woman's reasoning.
> (5.3.137)

Only when Evadne is dead can Amintor return to commit suicide to be with Aspatia, the victim whose passive self-sacrifice he obviously prefers.

The problem of masculnization which destroys Evadne in ***The Maid's Tragedy*** becomes even more acute in plays where the revenger directs her energies against members other own sex rather than against men who have injured her. As we have seen, by becoming "incorporate" with Rome, Tamora has actually taken on the worst extremes of dominant masculine behaviour, its values as well as its violence. In the rape scene, Tamora first proclaims: "Your mother's hand shall right your mother's wrong' (2.3.121) by stabbing Lavinia in return for her insults. Tamora's decision to hand Lavinia over to Chiron and Demetrius instead reduces Lavinia to no more than an object, a possession other father, whose ruin will injure Titus. Lavinia appeals in vain to Tamora, woman to woman, encouraging the audience to agree that Tamora has betrayed her gendered identity:

> No grace, no womanhood — ah, beastly creature,
> The blot and enemy to our general name ...
> **(2.3.182)**

Her behaviour is deeply disturbing, her vengeance against Titus allying her more closely with the male rapists rather than with the female victim.

in the absence of a proper magistrate (5.2.50). The masculinized Evadne is also a projection of Aminior's outlawed desires for vengeance. In a moment of insight, he recognizes

What a wild beast is uncollected man.
The thing which we call honor bears
all Headlong into sin, and yet itself is
nothing. (4.2.317)

He knows that only a thin line parts him from brutally violent responses to the wrongs he has endured, yet he chooses to "suffer and wait' (2.1.307), rather like Aspatia. Evadne's actions, ironically, make her more manly than him. Amintor's horror when she appears before him, drenched in blood, is excited by a recognition of something deep in himself, and a combination of shock and shame at her usurpation of his masculinity. The fantasy of masculine power emphasizes his loss of control. She asks him "Am I not fair? / Looks not Evadne beauteous with these rites now?" (5.3.118). He sees in her actions a complete lack of respect for her paternal governors, and interprets them as a prophecy of more transgressive behaviour, namely the murder of himself and the destructive perversion of all loving bonds.

Evadne's two questions are simultaneously challenging and resigned, self-assertive and self-effacing, showing the spurious nature of female dominance in revenge. The futility of her action is clear when Amintor rejects her as a wife, saying "all thy life is a continued ill / Black is thy color now, disease thy nature" (5.3.135). He cannot completely deny a basic likeness between himself and the bloody Evadne. The ancient impulse to pay back wrong with wrong, which she embodies so vividly in

so she now ties him to the bed; his response, "what pretty new device is this?", suggests the erotic frisson her actions hold (5.1.47). Marina Warner notes that "male repression seeks an outlet in fantasies of phallic power that women are made to bear, reassuring the voyeur of his own potency, and confirming the rationale of his antagonism" (126). Whatever Evadne's intentions to deliver "weak catching women" from the plague of tyranny (5.1.93), her actions are a form of rape. The violent delight she experiences in avenging herself is a specifically male form of pleasure. She denies her femininity and tells the King "I am as foul as thou are' (5.1.74). By reproducing his power for the entertainment, Evadne's triumph is an empty one. Revenge patterns like this, for all their dramatic excitement and the illusion of control they grant, "render women complicit and even instrumental in the violence with which they are seen" (175). The murder scene in ***The Maid's Tragedy*** displays this bitter truth to women in the audience.

Evadne's masculinization is made explicit in the reactions of the servants who cannot believe "a woman could do this" (5.1.127). As Strato remarks, "she, alas, was but the instrument" (5.1.138). Finally, she is no more than a puppet of Melantius. He longs to acquit the wrongs offered to his family, friend and the court, but quickly recognizes "to take revenge and lose myself withal / Were idle" (3.2.289). He is committed more to pragmatic self-preservation than passionate schemes of reprisal.

By using Evadne to do his dirty work, he can group regicide and private vengeance with infidelity, as specifically feminine sins, and so escape the danger of alienating himself from the centre of power. He justifies his military rebellion against the King as the proper execution of "mine own justice"

desire, telling her new husband that her heart holds "as much desire, and as much will" as that of any other woman (2.1.287), thus implicitly broadening the scope other subversive behaviour.

As she vows to murder the King, she appeals to "all you spirits of abused ladies" to assist her in her "performance" (4.1.170-1), but in moving towards revenge, she paradoxically moves away from feminist resistance, to be associated more and more closely with her male oppressors. Her brother Melantius is instrumental in transforming Evadne into a masculine revenger, someone who will act for him. By making her confess her adultery as a sin and herself as "monstrous" (4.1.183), he forces her to internalize the values of the male court. She acknowledges that she can "do no good because a woman" (4.1.255), so her only chance to redeem herself is to play a man's part of "one brave anger' (4.1.144) in murdering the King. Obviously, revenge offers Evadne the opportunity to clear her name. If her words to Amintor about her desires are true, though, murdering the King does not so much repay an injury as cut off her pleasure in the interests of her brother, her husband and the spirit of her father, whose sense of honour and possession of her sexuality will be restored.

As a revenger, Evadne is merely a projection of male power. She plays a disturbingly pornographic game in the murder scene. She wants to wake the King and "shape his sins like furies" (5.1.35), as though alluding to her ancient foremothers, yet in stabbing him repeatedly with her knife, she repays and replays his penetrative behaviour all too exactly. In Leggatt's words: "Evadene's killing of the King is presented as in itself a perverted sexual act" (206). As he had bewhored her,

in Renaissance tragedies.

In ***The Maid's Tragedy*** (1610) Evadne becomes a monstrous parody of masculine power in the scene where she murders the King. In the characters of Evadne and Aspatia, Beaumont and Fletcher demonstrate the dangers masculine models hold. The King's decision to take Evadne as his mistress and then marry her to Amintor, beloved of Aspatia, subjects both women to his desires. Though they are very different, their responses ultimately confine each in a self-destructive, patriarchal prison. Aspatia dedicates herself to grief as a passive sacrifice to the apparent vagaries of male desire. The play teases the audience with the image of a more vindictive figure when she appears in Ace 5, cross-dressed and challenging Amintor to a fight. She Styles herself as a soldier, draws her sword and resorts to physical violence, kicking Amintor to goad him into action. In Hopkins's words, ***The Maid's Tragedy*** is one of the very few tragedies to feature a cross-dressed heroine, plots an image of masculinity uneasily positioned at the interistics of machismo, homoeroticism and the fear of effeminisation." (46).

She does not seek reparation but further injury, in the form of a death blow. She tells him "those threats I brought with me sought not revenge / But came to fetch this blessing from thy hand" (5.3.207). The manly costume has, ironically, reinforced her status as a victim of male cruelty. For all the illusion of self-determination it confers, the weapon she uses symbolizes her subjection and reinscribes her as a sacrifice to the dominant values of the court at Rhodes. Evadne seems to offer a more spirited resistance to prescribed feminine roles, especially in her famous exclamation "A maidenhead, Amintor, / At my years!" (2.1.190). She confidently advertises her own

Tamora's vengeful plots is illustrated as she consumes her own children. For Titus, too, the process is self-destructive. It is the masculine, martial Lucius who will lead the new Rome. The patriarchal state holds no place for those consumed by feminine revenge, be it Lavinia or Titus who embodies this complex relationship between self-annihilation, revenge and maternal power.

The use of violence by female revengers, even to redress the wrongs suffered by the sex, is deeply problematic from a feminist point of view since it often reproduces masculine modes of oppression and possibly even the dominant values of patriarchy. The gender-bending effects of vengeance are as extreme as they are by men. While men are emasculated, female characters often assume a masculine persona in the execution of their tasks. For example, in ***The Triumphs of Gods Revenge***, Reynolds recounts that Berinthia "wisheth her selfe metamorphosed from a Virgine to a man, that she might be revenged of her brother", and she stabs him 'though with a female hand yet with a masculine courage" (127,123). According to Simkin, in Renaissance drama, "women express similar desires to be either a man or to possess what Vittoria calls "masculine virtue" [***The White Devil*** 3.2.135] (42)

As Angela Career remarks, the woman who models herself on her male counterparts "only subverts her own socially conditioned role", not the wider social structures that oppress her. As a "storm trooper of the individual consciousness" she is isolated from any wider feminist struggle, aspiring only to "that lonely pitch of phallic supremacy up above the world" (133,143-4). The same disturbing picture of the revenger transforming herself into her enemy rapist, and therefore condemning herself, is also found

claims to exact private retribution. Titus and Tamora are mirror images of each other, each trying to outwit the other with deception. Tamora's assurance that she has come to help Titus "and right his heinous wrongs" (5.2.4) will be true by the end of the scene since she has provided the means to his end. Her lines "I am not Tamora / She is thy enemy and thy friend" (5.2.29) point up the possibility of alliance between them a victims of the Roman state.

As Marion Wynne-Davies has pointed our, the image of the "swallowing womb" has considerable power in ***Titus Andronicus.*** It manifests itself not only in the pit in the forest, or the image of the mother who consumes her own children, but in the emasculating effect of revenge. (129-32) As Titus takes on Tamora's role, he also assumes her gender attributes. He warns Chiron and Demetrius "For worse than Philomel you used my daughter, / And worse than Procne I will be revenged" (5.2.193). Titus becomes more like a sister than a father in revenge, playing Procne to Lavinia's Philomel in a dramatization of the Ovidian myth. The sisters murder Tereus's son and cook his flesh. By-enacting a similar scene in his own-house, Titus allows Lavinia to become an avenging Philomel. In Baker's words, "for a deflowered and peculiarly mutilated woman to assist in contriving a peculiar, gruesome vengeance-this is what connects ***Andronicus*** with Ovid and probably with Ovid alone" (122).

After writing the names other persecutors in the dust, she can rake up the bowl to receive their blood, transforming herself from "a figure of dismemberment into a figure of agency" (Rowe 300). Titus prepares to "play the cook" (5.2.203) as Procne, and, like the good hostess or mistress of the house, welcomes his enemies. The self-destructive nature of

perhaps offstage. Her accomplices Chiron and Demetrius and Aaron are also endemically alien to Roman culture. They are all "others", united in revenge on the Andronicus family which has subjugated them, although since Chiron and Demetrius are stupid and Aaron has no official position of power, they cannot act without their mother. Tamora's methods are very different from Saturninus's public vows of retribution for the theft of Lavinia. While he retaliates openly, she works covertly. She tells Titus "I am incorporate in Rome" (1.1.459) and she carefully plots with "sacred wit" to pursue "villainy and vengeance" (2.1.121-2). As her plots unfold the overwhelming power of revenge becomes obvious, cautioning female spectators that to unleash it, even in a retrospective act of love for one's children, is violently unnatural.

Titus Andronicus adheres faithfully to Roman values for a remarkably long time. When his sons, Quintus and Martius, are wrongfully accused of murdering Bassianus, he believes that the Tribunes will give him justice, even to the extent of sacrificing his hand. He vows revenge when he realizes he has been tricked, yet even after he discovers the truth of Lavinia's rape, he does not immediately succumb. Marcus is amazed that he is "yet so just that he will not revenge" and appeals for divine intervention in Titus's cause (4.1.127). In Act 4, Scene 3, Titus's apparently mad project of shooting arrows to the gods again testifies to his faith in divine retribution. It is not until he meets Tamora in disguise that he loses himself to revenge. According to Palmer, Tamora represents the nightmare of male fantasy regarding women: unrestrained sexuality and unusual articulateness. (302-3)

The interview between Titus and Tamora, disguised as Revenge, dramatizes the competitive nature of male and female

appeals to Titus's familial feelings, to their already sufficient sufferings, and to their shared patriotic values. Finally she resorts to flattery and begs him to exercise "god-like mercy". But Titus, wedded to his inhuman rituals, is deaf to her prayers and not only has Alarbus killed but dismembered and burned. As Gibbons says, "this killing unlocks the brutality prevailing for the rest of the play" (99) and to a certain extent, justifies Tamora's obsessive desire for revenge.

An alien to Rome, which in this play we could say represents a "Symbolic Order" increasingly corrupted; Tamora questions its values, laws and customs. Although she can operate within this Order, she is more centrally placed in and draws her inner power from what Lacan calls the "Imaginary Order". This Order is coded "feminine and is the locus of the imago of the all-powerful phallic mother. In developmental terms, it represents a fantasy of need and instinct fulfillment, of narcissistic and aggressive drives that are unhindered by what Lacan calls "the Father's Law" (Willis 42).

The source of Tamora's power in the play, however, is deeper, more elementary than that conferred by Symbolic Order law; it resides in her playing the role of the all-powerful mother in relation to those real or metaphorical sons who enact her desires. (Wilburn 164) The driving force of her aggression is maternal revenge for Alarbus's death, a barbaric act justified in Titus's mind by a rigid insistence on "Symbolic Order" ritual.

In this early scene Tamora comes off looking very sympathetic to the audience while Titus is repellent. Who could not sympathize with a grieving mother pleading for her child's life? Tamora does not have any countrywomen to appeal to for support, but the spirit of maternal revenge she personifies speaks to other dispossessed and furious individuals on and

"Symbolic Order". Each represents powerful systems which define the play's essential conflicts and crises; each is "placed" within those conflicts by possession of or lack of rhetorical power (Marshall 191-93).

From the play's opening scene we see two forces come into opposition, neither of which is entirely admirable. On the one hand there is the excessive rigidity of Titus's adherence to ancient family customs, i.e., human sacrifice to the dead. Any religious ritual which demands the brutal human sacrifice of Alarbus is bound to be perceived as mindless adherence to an outmoded code. However, within the world of the play this code is sanctioned by Roman law and Titus has "right" on his side in demanding the strict enactment of the code. In ***Civilization and Its Discontents***, Freud comments on the sacrifices that the Symbolic Order (or to use his term, "civilization") demands: "What we call civilization is largely responsible for our misery". He goes on to comment on the strain that civilization imposes on the psyche "man [sic] cannot tolerate the amounts of frustration which society imposes on him in the service of its cultural ideals". As a result, man thinks up ways to insert instinctual behavior into the Symbolic Order so as to label it "good". One of these ways is to encode violence as sacred and pious within the parameters of that Order by calling it "sacrifice" and "defense of the country" (33-4).

Tamora, the conquered Gothic Queen and Alarbus's mother, speaks out eloquently and challenges the religious rite. Being a "barbarian," she has not learned the submissiveness that the Symbolic Order demands of its women. She names the deed "cruel, irreligious piety," brutality disguising itself as law. Impelled by maternal instinct, she attempts to break through this custom by a rhetorically impeccable speech in which she

to cement alliances and maintain a surface of order. When she enters she greets her father and the news of her brothers' deaths with formulaic phrases that seem to reach no lower than the surface of her feelings: "My noble lord and father, live in fame. / Lo at this tomb my tributary tears / I render for my brethrens' obsequies" (I.1.158-160). Totally at the mercy of the power structure, Lavinia is told she has been chosen to marry Saturninus to reward her father for his victories. When asked if she is displeased when Saturninus publically insults her by his provocative remarks to Tamora, Lavinia answers: "Not I, my lord sith true nobility / Warrants these words in princely courtesy" (I.1.271-72). She is speaking as the good woman does in the "Symbolic Order": divorced from passion, submissive to male authority, careful not to confront the representatives of the patriarchy. When Bassianus rushes in to carry her off, claiming a prior engagement, she says nothing. Visually she enacts the fate of woman in the Symbolic Order: she is a pawn in a power struggle between men, objectified as "Rome's rich ornament" to be seized by the strongest contestant. Of her own desires we hear nothing. "This opening scene is a precursor of Lavinia's role in the rest of the action; she is moved from square to square according to the plans of the players who control her" (Cunningham 144). The proper role for the woman in the Symbolic Order is to move from daughter, handed over by her father, to wife of a man chosen, or at least approved, by the father

On the other hand, Tamora, operating from within the "Imaginary Order" (in Lacanian theory) of maternal power, functions as a subject, i.e., as an agent, within the patriarchal order. Because agency is coded "masculine", she is seen as "usurping" power and creating disorder in the highly patriarchal

wife having an affair and obliges her to consume the flesh of her lover in a "Bloody Banquet".

Maternal revenge takes on a frightening power in ***Titus Andronicus*** (1591) through the parallel tragedies of Titus and Tamora. The play sets up a gendered opposition between patriarchal institutions and clandestine feminine revenge, the resort of the dispossessed. Saturninus opens by addressing the "noble patricians"(I.I.I), thus establishing Rome as a centre of male authority. Tamora, the conquered alien, pleads in vain against the sacrificial rites of this patrician state. The execution of her son arouses a maternal fury which may have tuned into the deep anger and frustrations of female spectators, and which eventually overwhelms Titus. "Tamora is identified with Hecuba, not as a symbol of grief, as was conventional, bur as a revenging mother" (Baker 132):

> The selfsame gods that armed the Queen of Troy
> With opportunity of sharp revenge ... May favour
> Tamora, the Queen of Goths — When Goths were
> Goths and Tamora was queen — To quit her
> bloody wrongs upon her foes. (I.1.136)

In her place within the "Symbolic Order" (in Lacanian theory) Lavinia functions as an object of patriarchal power plays. Instead of having power herself, Lavinia functions as an object to be used by powerful males within the Symbolic Order

vows to avenge Horatio's death" (3.13-89). As Ford points out in ***The Broken Heart***, "Revenge proves its own executioner" (4.1.139). Paradoxically, the self-assertive action of personal revenge can also devour the individual. For male revengers, the illusion of agency is always shadowed by the danger of self-annihilation, a dissolution of the masculine self into the feminine task.

The disturbing connection between revenge and maternity is summed up by Pointon: "The ghosts of the Furies and Procne, Philomel and Medea hover in the wings of Renaissance tragedies; silent-mothers of the action whose presence can overwhelm the protagonist dissolve his independent identity as a powerful member of the dominant sex" (352). Revenge pushes male protagonists back towards a female point of origin, creating an illusion of omnipotence, yet at the same time destroying them by absorption. "Revenge dramas play out, in nightmarish form, the dangers and pleasures of self-loss in the return to an all-powerful maternal body where horror and desire combine" (Neill156).

Revenge plays such as, ***Antonio's Revenge***, ***The Bloody Banquet*** and ***Titus Andronicus*** build on these prototypes, where gender differences between male revengers and their female equivalents are blurred by revenge action. In ***Antonio's Revenge*** Antonio is implicitly identified as a mother figure when the child Julio tells him "since my mother died I loved you best" (3.3.9), and Antonio, like Medea or Procne, displays affection towards the child before murdering him to serve to his father. This is elaborated even more grotesquely in ***The Bloody Banquet*** (1639), in which the usurper Armatrites discovers his

spectacles before the eyes of our wit, to make it see nothing but greene, that is serving for the consideration of the Passion. (Qt. Hallet 67)

Identifying the revenger's viewpoint with a state of child-like dependency draws attention to the obsessive nature of vengeance, which isolates the individual from the normal social structures governing behaviour. In psychoanalytic terms, "the male revenger threatens to regress into a pre-socialized state, a retrospectively re-created identification with a mother figure who feeds his pleasures. He retreats from the Symbolic Order (the social network structured around the Law of the Father) to the illusion of plenitude and of being in absolute control" (Asp 335). This imaginary collapse into the maternal womb creates an urge to pay back like for like. It is a return to Mother Nature. In ***Leviathan*** (1651), Hobbes sets up an opposition between a paternal "Civill Law" and "the condition of meer Nature", where "the Dominion is in the Mother" (Qt. in Wilson 165). Trying to return to a maternal space of vengeful passion is inherently dangerous, in spite of the pleasures it holds.

Revenge threatens to isolate the individual in a world so detached from conventional structures of communication that he or she appears mad. By not identifying with the Symbolic Order, the *subject* is confined to a discourse of madness. Most revengers' extreme passions raise doubts about their mental states. Revenge and madness are closely associated in many of the revenge tragedies. Hieronimo is described, with some Justification, as "Distract and in a manner lunatic" when he abandons his marshalship, digs his dagger in "' the earth and

depends upon one's perspective. "It would be a mistake therefore, to see Hieronimo's play as a purely personal statement, for its larger aim is arguably to encourage its audiences, both on stage and off, to recognize those general patterns which exist beyond individualized perception" (Mousley 70).

While vengeance could promote female agency and insubordination, its associations with maternal origins gave it an equally disturbing power over men. For men, a danger of taking personal revenge was that, rather than being a means of asserting independent subjectivity, it could be a way of losing one's self. To set out on such a course was an implicit acknowledgement of one's alienation from patriarchal institutions
and structures of power. As Elaine Scarry notes, a killer "consents to "unmake" himself, deconstruct himself, empty himself of civil content". The revenger constituted himself as "other" (122).

Once in this typically feminine position, he was in danger of losing touch with the dominant discourses of "reason" and being overtaken by a passionate fixation on the injury suffered and the need to avenge it. According to Thomas Wright, author of ***The Passions of the Mind in Generall*** (1604), the imagination locked the subject into dependency on such passion, to the exclusion of anything else. He defined this emotive realm in maternal terms:

> The understanding looking into the imagination, findeth nothing almost but the mother & nurse of his passion for consideration, where you may well see how the imagination putteth greene

feminine passion, all the more dangerous since there is no immediate outlet for it.

Bel-imperia is more than a catalyst to Hieronimo's punitive vendetta. As the personification of feminine vengeance she is instrumental to it. He jokingly tells Lorenzo "what's a play without a woman in it?" (4.1.97), to which she replies, with no little sarcasm, "Little entreaty shall serve *me* Hieronimo, / For I must needs be employed in your play" (4.1.97-9) [emphasis mine]. She reminds Hieronimo how much she has had to persuade him to take revenge, and how willing she is to enact it herself.

"Soliman and Perseda", the play-within-a-play, is a fine example of what Kate Saunders defines as feminine revenge: "an art form; fine, delicate precision engineering, largely beyond male capabilities .." (vii). It might have been written for Bel-imperia, since its scenes replay her courtship with Balthazar and she is able to exact payment for the murders of both her lovers. Her lines give concise expression to the subversive undercurrent threatening to erupt through the surface of feminine submission:

Yet by thy power thou thinkest to command,
And to thy power Perseda doth obey:
But were she able, thus she would revenge
Thy treacheries on thee, ignoble prince: *Stab him*
And on herself, she would be thus revenged. *Stab herself(4.4.64)*

What Hieronimo's epilogue reminds the audiences on and off stage, though, is that the boundary between fiction and reality is easily crossed. Whether the story is "fabulously counterfeit" (4.4.77), performed by actors, or acted out for real

which will bring together victims and revengers in the final catastrophe.

When Horatio is dead, Bel-imperia cannot use romance as a form of retaliation. Imprisoned by Lorenzo in her father's house, all she can do is to write a letter with her blood to Hieronimo. She has been confined to a role like Andrea's, urging others to act on her behalf. Her physical passivity does not alter her goal. She acknowledges "I must constrain myself and "apply me to the time" (3.9.12). She hopes that heaven "shall set me free" (3.9.14) to pursue her quest, and rushes to Hieronimo with the passion of a Fury (4.1) once she is released.

The meeting between Bel-imperia and Hieronimo is a critical turning point. Her vow to murder the villains herself if he will not forces him to translate resolution into action. Her uncompromising energy allows him to believe that even the saints are now soliciting vengeance. The two are bound in a fatal compact that will lead to the destruction of all the protagonists, once she swears "to join with thee to I revenge Horatio's death" (4.1.48).

Tragically isolated from this conspiracy, and yet still passionately dedicated to revenge, is Isabella. Her mad attack on the arbour where her son was hung makes a striking parallel to Bel-imperia's actions (4.2). In this pathetic scene, the audience are forced "to confront the hangers of a culture that excludes women from discourses of knowledge and power" (Stockholder 105). Since she cannot touch the homicides and has no access to justice via the court, Isabella can only attack the place itself and then herself. While her madness is pitiful, her fury is also alarming, warning spectators of an implacable

> ... how can love find harbour in my breast,
> Till I revenge the death of my beloved?
> Yes, second love shall further my revenge.
> I'll love Horatio, my Andrea's friend,
> The more to spite the prince that wrought his end.(1.4.64)

Bel-imperia's courtship of a social inferior, Horatio, is deliberately transgressive. Romance itself can be a form of revenge, as Modleski has noticed. Part of the appeal of romantic fiction is the element of "revenge fantasy ... our conviction that the woman is bringing the man to his knees and that all the while he is being so difficult, he is internally grovelling, grovelling, grovelling" (45). For Renaissance spectators, Bel-imperia's calculated behaviour constitutes a double revenge on Balthazar and on patriarchal kinship structures in which women are treated as objects of exchange.

The King orders his brother to "win fair Bel-imperia from her will" (2.3.6), but she remains willful in her choice of lover. Her feelings for Horatio are not necessarily insincere, but revenge is, consciously or unconsciously, still in her thoughts when she appoints their meeting in the orchard. She imagines the nightingale "singing with the prickle at her breast" to express their "delight" (2.3.50). The mixture of pleasure and pain experienced by the nightingale, who sings pierced by a thorn, suggests Bel-imperia will take a destructive "delight" in meeting with Horatio. Her plot strikes with deadly accuracy and inaugurates another revenge, the murder of Horatio by Prince Balthazar and Lorenzo. Bel-imperia thus sets off the action

and another, insisting upon equivalence and substitutability. Balthazar and Lorenzo are higher in rank than Horatio, but just as dead by the end of Hieronimo's play.

The mother behind all these actions is Proserpine. Andrea tells how she listened to his story:

> Forthwith, Revenge, she rounded thee in th' ear,
> And bade thee lead me through the gates of horn,
> Where dreams have passage in the silent night. No
> sooner had she spake but we were here ... (1.1.79)

Hieronimo is bent on personal retaliation as an act of masculine self-assertion, yet it will be Bel-imperia who kills Don Balthazar. Moreover, Proserpine remains a silent, unseen presence determining the pattern of vengeance. In another significant reminder of this dark feminine world, we are told that Nemesis has struck down Andrea in battle, as though angry at his male presumption (1.4.16-22).

The possibility that stories of revenge could tap into female fantasies of paying back like for like was recognized by Kyd. The play dramatizes the gendered shift from masculine justice to feminine revenge through the actions of Hieronimo and Bel-imperia. Bel-imperia is instrumental in transforming Hieronimo into an active revenger. From the beginning of the play, she is committed to taking personal revenge for Andrea's murder. Her strength of will directs all her emotions towards this goal. She recognizes the limits other political power because of her sex, but intelligently foresees that she will be matched with, Balthazar in a political marriage and uses her position to further her own plans:

In the last act, in a fable that turns out to be true, Hieronimo attempts to enforce upon the rulers of Spain and Portugal the acknowledgement of likeness that had overcome him spontaneously in his encounter with Bazulto - as if sharing his affliction will make them comprehend his plight.

As dear to me was my Horatio,

As yours, or yours, or yours, my lord, to you.(4.4. 168-9)

Ranging the corpse of his socially inferior son alongside the bodies of the heirs apparent, Hieronimo stages and voices a radically leveling sentiment: that one dead child is very like another, that paternal love feels essentially the same for noble and commoner, that his suffering is worth as much as the suffering of princes.

With soonest speed I hasted to the noise,

Where hanging on a tree I found my son,

Through-girt with wounds, and slaughtered as you see.

And grieved I, think you, at this spectacle?

Speak, Portuguese, whose loss resembles mine:
If thou canst weep upon thy Balthazar,
'Tis like I wailed for my Horatio.
And you, my lord, whose reconciled son
Marched in a net, and thought himself unseen ...
How can you brook our play's catastrophe? (4.4.1 10-16)

Hieronimo's strict talion - son for son, spectacle for spectacle, wail for wail- ignores disparities between one person

In ***The Spanish Tragedy***, the protagonist is alienated from regimes_whose courts are corrupt, the revenge he enacts is destructive since it culminates in multiple murders, but it simultaneously and paradoxically constitutes a creative response to situations of dispossession. Hieronimo manipulate revenge as an art form to give him to construct a performance that gives him the illusion of control. In Mosley's words, the story of Hieronimo is the story of "a man vainly attempting to overcome his enforced exile into a world of his own" (67). As a result of the murder of his son, Horatio, who is stabbed to death and left hanging in the arbour where he and Bel-Imperia were making love, Hieronimo is shocked into contemplation of an act whose special enormity defeats comparison. He becomes "connoisseur of violence" (Leggatt 102). He is outraged at the state's failure to redress the injustice of the murder of his son- a failing he feels all the more acutely on account of his own position as knight marshal, a civil servant "charged in the English court with maintaining the peace within twelve miles of the royal presence" (Barber 135).

Hieronimo identifies himself with the common people, yet the very sensitivity that makes him a "gentle" man in the moral sense of the word alienates him from the barbarous values of the ruling order, where wealth and "violence prevails" (2.1.108). Hieronimo realizes chat Horatio's murder will not be answered in the Spanish court, and dedicates himself instead to Proserpine, patroness of a revenge in which he will be a major actor: "Then will I rent and tear them thus and thus, / Shivering their limbs in pieces with my teeth" (3.13.122)

between women can actually be a means to self-advancement. Cary's play thus presents a bleak vision of female self-determination within the confines of Renaissance society. Salome's success recreates her in the image of her brother as a dictator over the rest of her sex.

The Spanish Tragedy (1587) offers two contrasting models, dramatizes, in effect, two antithetical worlds, one authoritarian, divinely ordered and controlled, and the other disordered, unjust, incipiently secular and humanist. Hieronimo is an instrument of law with access to legal retribution, but the judicial system in the play is deeply suspect. In Portugal, the Viceroy is ready to burn the innocent Alexandro at the stake until news that Balthazar is still alive arrives at the last minute (3.1). This may provide evidence of divine intervention but hardly restores faith in God's deputy on earth.

The parallel scene in Spain, where no letter arrives to prevent Pedringano's execution, again shows an uneven kind of justice in action. Pedringano is an unscrupulous murderer, yet after rightly condemning him, Hieronimo discovers that the real villains remain untouched. His decision to 'cry aloud for justice through the court' (3.7.70) will be futile. The ears of the King and his brother remain deaf since their belief in the essential superiority of aristocratic birth makes them privilege the criminals, Lorenzo and Balthazar, above the voice of their socially inferior accuser. But when Hieronimo appeals to heaven for justice a letter "falleth" (3. 2. 23). Its auspices are uncertain: it is addressed to the subject and not to the sovereign: it reveals the identity of the murderers, and thus inaugurates Hieronimo's quest for justice, which becomes an act of revenge.

I scorn that she should live my birth t'upbraid,
To call me base and hungry Edomite.
With patient show her choler I betrayed
And watched the time to be revenged by slight.
Now tongue of mine with scandal load her name,
Turn hers to fountains, Herod's eyes to flame. (3.2.61)

Bribing the Butler to betray Mariam with lies about her intent to poison Herod, Salome carefully promotes Herod's belief that Mariam is the vengeful and unchaste one. These sins are, of course, her own. By projecting them onto Mariam she disguises her own motives. Salome assumes a powerful matriarchal role as Herod's protector, which allows her, like the ancient maternal spirits, to manipulate him, into enacting her revenge. At the same rime, she is masculinized. Herod finally recognizes Salome's vindictive nature, calling her a "foul mouthed Ate' who has "made my heart / As heavy with revenge" (4.7.155-63). "To the Greeks, Ate symbolized moral blindness, though in Shakespeare's plays she is associated, more with the passion of a Fury, as in ***Julius Caesar***" (Orgel 109).

Salome's behaviour is moral blindness, utterly condemnable in Christian terms. Interestingly, though, the Chorus does not single her out as a villain, and the play quietly shows that while Mariam fails, Salome's reprisal invisibly succeeds. Instead of defying male authority, Salome relies on it. Her revenge is based on a belief that the competitive rivalry which patriarchy sees up

Herod's fear of Mariam increases when he discovers that his servant has revealed his plan to have Mariam executed if he should die. He accuses her of adultery and of wanting to poison him: "And you in black revenge attended now / To add a murder to your breach of vow" (4.4.25). Mariam's moment of greatest power over Herod is also the moment other downfall since Herod decides to imprison and execute her here. Her plan of non-aggressive and non-violent revenge is therefore also unsuccessful.

The most successful revenger in ***The Tragedy of Mariam*** is simultaneously the most active and the most villainous. Salome's grudge against Mariam is established early in the play when Mariam and Alexandra insult her in racist and unsisterly terms. Mariam calls her "base woman" (1.3.17) and "mongrel issued from rejected race" (1.3.30), the insult "base" reflecting back on Mariam's own behaviour here. The comparison between Mariam's royal descent from King David and Herod and Salome's inferior ones, hints at the power struggle which lies beneath these remarks. In Herod's absence, Salome fears for her place at the centre of government, since in the event of his death, the original royal family could reclaim the throne and utterly dispossess her.

Salome's obsession with material power is what drives her revenge forward. She picks up on Mariam's insults and turns them back on her. When Mariam glances at Salome's "shameful life" (1.3.40), or lack of chastity, Salome slanders Mariam to destroy her. News of Herod's return allows Salome to begin her revenge:

Catherine Belsey argues that revenge "deconstructs the antithesis which fixes the meanings of good and evil, right and wrong", (115) and this is certainly true of the three female characters in ***The Tragedy of Mariam*** who seek reparation in very different ways. Doris who has been unfairly deserted by Herod in favour of Mariam, rejects private vengeance in favour of appeals to divine authority. When her son suggests they should poison or stab Mariam's children, she admits that "revenge's foulest spotted face / By our detested wrongs might be approved" (2.3.66), but fears that Mariam's family are too powerful. Reliance on heavenly retribution thus appears to be a last resort rather than a virtuous choice. Doris asks God to "stretch thy revenging arm, thrust forth thy hand" (4.8.91), and her curse on Mariam is effective in that Herod kills her.

Since it is Herod rather than Mariam who has caused Doris's misery the Justice of this resolution seems rather questionable. There is no sense that Doris or her children will be restored to their former positions in Herod's family, so in terms of reparation it is ineffective as well. The Chorus's purported message that vengeance belongs to God is undercut then, since Doris's experience does not promote faith in this idea.

Mariam takes a limited form of active revenge for the murders of her brother and grandfather by Herod. When Herod returns after rumours of his death, she responds by refusing to greet him joyfully. She reminds him that, had he wished to please her, "my brother nor my grandsire had not died" (4.3.30). Herod is particularly annoyed by her choice of costume, since her "dusky habits' (4.3.4) proclaim her allegiance to mourning and vengeance rather than to him.

Elizabeth Caldwell, a woman who tried to poison her husband, Thomas, in 1604. Gilbert Dugdale who obviously sympathized with her, printed her ***Letter to Her Husband*** in a series of documents relating to her case, giving her a voice to defend herself. Elizabeth reminds Thomas of "the dissoluteness of your life and the wrongs he has inflicted on her, thus implicitly defining her own crime as a form of retribution. Since the poisoning failed, she cleverly rewrites herself and her revenge in religious terms, cautioning Thomas to "make haste ... that you may truly understand the wretched estate and condition of those who, following the lusts of their eyes, wallow in sensuality and so heap up vengeance against the day of wrath" (144-5).

With increasing confidence, she goes on to assure him "the Lord hath long since taken his sword in his hand to execute his vengeance against all disobedient wretches" and triumphantly ends "You see the judgments of God are already begun in your house" (146-7). Elizabeth presents herself as a charitable Christian offering her best advice without rancour, "for I do love you more dearly than I do myself" (144). Yet from this Christian stance of forgiveness, she is able to take a public form of revenge on Thomas, exposing his crimes which, unfairly, cannot be prosecuted by law, and implicitly justifying her former actions.

can be defined by these simplistic terms since most are a complex mixture of "base" and "worthy" behaviour, so guideline is unhelpful. To make revenge seem less attractive, the chorus goes on to point out that brooding on injuries and their reparation is a form of enslavement, to be scorned by the truly "noble heart" (II. 19-24). Afterwards, though, it recognizes that the desire for revenge is impossible to eliminate, and is obliged quickly to reconfigure its doctrine forgiveness as a type of personal reprisal:

> But if for wrongs we needs revenge must have
> Then be our vengeance of the noblest kind.
> Do we his body from our fury save,
> And let our hare prevail against his mind?
> What can 'gainst him a greater vengeance be,
> Than make his foe more worthy far than he?
>
> (I.25)

Thus, the Chorus reiterates the divine proscription on revenge. It paradoxically and radically rewrites turning the other cheek as a form of vengeance. Cary acknowledges the ineradicable presence of subversive, vindictive energies and daringly suggests to those in her audience that even virtuous behaviour could include mental resistance.

This artful appropriation of divine authority and forgiveness is a particularly feminine technique since it is also used by

pronounced it would willingly retract. And since this human law is so directly contrary to that of Jesus, alas! how we shall have co answer it one day ... having had, moreover, such strict charge on the subject from the great celestial shepherd. God knows that I, for my part, have been a great sinner in this respect. (Travitsky, ***The Paradise*** 203)

Elizabeth Cary's ***The Tragedy of Mariam*** (1604/6), the first original tragedy written in England by a woman, explores the attractions and dangers of female revenge on a larger tragic scale. Competitive relationships between women are the basis of revenge. John Marston dedicated the 1633 edition of his plays, including ***Antonio's Revenge***, to Cary "because your Honour is well acquainted with the Muses" (159). Cary meticulously distances herself from any unorthodox attitude to revenge by including an explicit condemnation of it in the fourth Chorus of the play. The Chorus moralizes: "The fairest action of our human life / Is scorning to revenge an injury" (I. 1), yet, as with many of the Choruses in the play, this prescriptive voice shifts ground from verse to verse, thus implying that the issue is more open to debate than would first appear.

The Chorus argues that gracious forgiveness actually empowers one over an enemy. Then, as if doubting that this point will have persuaded the audience, it goes on to remind spectators that there is "no honour won" in avenging oneself on someone "base". If the enemy is "worthy", one should naturally yield rather than fighting them (II. 7-12). None of the characters

"Revenge to me is sweeter far than life" (5.1.7). It seems, according to Hopkins, "that we are being specifically invited to see witchcraft as exposing some uncomfortable truths about society's so-called verities and in particular as something which works to prise apart ideas about 'women's nature' rather than to confirm its existence" (97).

Francis Bacon observed that "vindictive persons live the life of witches, who, as they are mischievous, so end they unfortunate". By problematizing the category of "witch", however, ***The Witch of Edmonton*** opens a space for revenge as "a kind of wild justice" which "putteth the law out of office" (Vickers 347). Elizabeth's searing critique of male behaviour in the trial scene serves to remind spectators of the cruelty of Old Banks, the murderous desires of Frank Thorney and Sir Arthur Clarington's abuse of Winnifrede. She makes the system of justice that condemns her look corrupt. In such exceptional cases, revenge could be a viable alternative.

While few women would have dared to publish a public defense of revenge, some did hint at its dangerous attraction. In her 'Essay on Adversity" (1580), Mary Queen of Scots noticed "we must endeavor, through all these afflictions, to guard against the sin of impatience". She criticizes those who take revenge but ends by acknowledging that she has shared their sins:

> They thrust the law of God on one side, not only to vaunt their own praises but to cast away their whole existence for so small a matter as a chance word which is but wind, and which, perhaps, he who

wrongs. Driven to excess in some form, the revenger often lashes out at the innocent as well as the guilty or in some other way overshoots the mark. Revenge is always in "excess of justice.... And yet the act of vengeance, in excess of justice, a repudiation of conscience, hellish in its mode of operation, seems to the revenger (and to the audience?) an overriding imperative" (Belsey 113). Not to act is to leave crime unpunished, murder triumphant or tyranny in unfettered control. Revenge plays tend to leave reader or audience in a state of tension. The plays' interrogative endings put pressure on audiences to think again about revenge as a reflex response.

In ***The Witch of Edmonton*** (1621), for example, Elizabeth Sawyer gives expression to its energizing force, which can transform her from a wretched old woman who has been "reviled, kicked, beaten" (4.1.77) into a commanding figure. The play overtly condemns Elizabeth's wish for "Vengeance, shame, ruin" (2.1.120) since it invokes the Dog, an agent of evil, as her familiar. Nevertheless, Elizabeth is presented more as a victim than a criminal; she effectively turns the accusation of witchcraft back onto those who have injured her, men who "are within far more crooked than I am, and if I be a witch, more witch-like" (4.1.88). When she exclaims "A witch! Who is not?" (4.1.103) she gives voice to a communal desire to, challenge and avenge the abuses inflicted by male oppressors.

scheme which divine vengeance conventionally presupposed" (29). In her comments on male lust, the pamphlet writer Jane Anger vows "Deceitful men with guile must be repaid / And blows for blows who renders not again? (31, 32, 34) Jane Anger's call for revenge speaks directly to the desires of women for self-vindication. Revenge offers an illusion of agency, the power to direct events from a position of apparent impotence. Indeed, Harry Keyishian has argued that in revenge drama it is often presented in positive terms as "a redemptive declaration of selfhood" with which audiences readily sympathize. Revenge allows characters to "restore their integrity — their sense of psychic wholeness" (2-3). The opportunities for rebuilding a damaged self make it very attractive to female characters.

Early modern dramatists- such as Tourneur, Ford, Marston, Chapman, Shirley, Dekker, and Rowley- considered revenge from multiple viewpoints and examined it in the context of changing notions of honor and shame. They wrestled in sophisticated ways with the unstable relation of revenge to justice and repeatedly asked what the "private man" should do in response to a wrong when the gods are silent and the state too weak or corrupt to bring about just solutions. Their answers were typically ambivalent: revenge is a nearly irresistible response, yet it is also a source of escalating violence and new

Revenge tragedies invariably stage a conflict between this orthodox Christian standpoint and a code of personal reprisal which draws on the Old Testament dictate "life for life, eye for eye, tooth for tooth" (Exodus 21.23-4) and the ancient tradition. Differences between the two ideologies are implicitly or explicitly gendered. To reject or appropriate God's prerogative on vengeance is to rebel against patriarchal authority and ally oneself with the more disturbing primitive maternal world of the Furies and some infamous female revenges: Juno, Medea, Leto and Artemis, Procne and Philomel, Hecuba, Althea.

In Renaissance England, the opposition between the divine "Law of the Father" and a feminized personal vengeance was a material reality since women were largely excluded from the legal system. Since all lawyers, magistrates, judges, clerks and jurors were male, women had little opportunity of enforcing or applying the law (Laurence 263-4). Most women did not have easy access to civil justice as the instrument of divine retribution as the legal handbook, ***The Law's resolution of women's rights*** pointed out: "women have no voice in the parliament. They make no laws, consent to none, they abrogate none..." (Aughterson 134).

The attraction of self-vindication for women is therefore unsurprising. As Jonathan Dollimore notes, revenge can be seen as "a strategy of survival resorted to by the alienated and dispossessed" which constitutes a rejection of the "providential

Derrida's sense), which guarantees it and simultaneously always threatens to usurp it, to return it to the rule of primordial feminine law (Girard 22). As Marina Warner remarks speaking of Justice, the woman who "tramples, beheads, pierces and otherwise despatches trespassers has lost her innocence. As a figure of virtue she has become saturated with perversity and contradiction" (154).

Vengeance which makes mothers, such as Medea, the archetypal murderous mother, kill their own children is "linked ultimately to the cycle of mortality and the mother-earth as both a womb and a grave" (Raber 304). Nemesis personifies the connection between revenge and mortality. Francis Bacon's ***Wisdom of the Ancients*** (1609/19) remarked that Nemesis "signifies revenge or retribution" and terrifies everyone "with a black and dismal sight" (311). Nemesis is the watchful mother who will ultimately destroy her children.

It is not surprising that revenge is feminized since it is diametrically opposed to the paternal Word, the Law of the Father. The New Testament teaching "Vengeance is mine, I will repay, saith the Lord" (Romans 12.19) was widely accepted as a divine proscription against individual forms of retribution. In a poem addressed to her sisters, for example, Isabella Whitney cautions them

> Refer you all to him that sits above the skies:
> Vengeance is his, he will revenge; you need it not devise.
> (Martin 285)

with an implacable desire for revenge; the King points out that "nature's force doth move us to revenge" in a pattern where "blood asketh blood, and death must death requite" (4.2.106, 365). The murdering mother is, as Travitsky argues, an "archetype"- one whose roots lie in early modern fascination with classical myths about mothers like Medea, Clytemnestra, and other Greek and Roman Furies. Murderous mothers, and Videna specifically, thus represent to Travitsky the effect of "gender ideologies aimed at delineating the mother's social and political role: they manifest the fear that women are by nature disordered, and when given power through motherhood are liable to lapses into extreme evil, uncontrollable passion, and monstrous acts" (*"Child Murder*" 65,7).

An equally unnatural behaviour is reflected by Medea. Deserted by Jason, she overturns patriarchal order and normative gender roles by killing her children on the altar. In Raber's words: "The interests of the state, in short, have for Jason supplanted the interests of blood. When Medea murders Jason's blood kin, she simply fulfills by action what his ideological stance regarding his first family has already accomplished" (302). Speaking also of Medea as a model for feminist revengers, Kerrigan claims that "Medea was the epitome of fanatic female vengeance, associated with pagan magic and willfulness" (318). Every act of personal vengeance, then, is shadowed by the presence of these ancient maternal spirits.

Revenge transformed justice into a frightening independent force. It is law's necessary "supplement" (in

The feminine Latin noun "Vindicta" indicates the feminization of revenge and the female origin of the power of vengeance to deconstruct male authority, independence, and even identity. It also links back to the Furies, Nemesis, the life-giving and consuming earth, and other figures from the classical tradition. The powerful influence of the primitive avenging spirits of the Furies as part of natural impulse of revenge is shown in ***The Triumphs of Gods Revenge*** (1635) by John Reynolds. The female villains are condemned as reincarnations of these monstrous female spirits, in "like a Fury of hell" and "like a counterfeit Fury" (14, 26).

The opposition between paternal biblical law and crazy maternal revenge was clearly outlined in ***The Triumphs of Gods Revenge***, where the mental processes of Lauretia, a young woman bent on killing her lover's murderer, are explicitly condemned as irrational and demonic. By turning to 'Nature', the instinctive, primitive desire to pay back like for like, Lauretia cuts herself off from 'Reason' and 'God', in the "fumes and fury" of a revenge which is, according to Reynolds, characteristics of "her sexe and selfe" (138).

Moreover, in ***Gorboduc*** (1562) by Norton and Sackville, the Furies inspire Queen Videna to avenge the death of her son by killing his brother. These "daughters of the night" (4.2.358) and mothers who "unnaturally had slain their own children" (4.2.351) have the power to overwhelm both men and women

(1.1.39-42). He is confident that she will pay back Gloriana's murder by stripping the courtiers' flesh until they too look like the "shell of Death" (1.1. 44-9). Vendice, consumed by the desire for revenge, plots to attire and perfume Gloriana's skull to seduce and poison the Duke, just as he abused Gloriana. Now, the skull represents a disturbing feminine power. As Katherine Rowe has argued with reference to ***Titus Andronicus***, the female victim or object can acquire a mysterious sense of agency as an icon advocating revenge. Gloriana's skull, like Lavinia's dismembered body, is animated so as to "blur the boundaries between instrument and principal, actor and prop in disturbing yet compelling ways" (297).

Then, revenge is a feminine impulse: Gloriana's participation in the quest for retribution is echoed by the Duchess, who vows "my vengeance shall reach high" (1.2.174). Even Castiza's accepting prostitution takes a form of revenge on her brother, Vindice, by depriving him of his right as head of the family to arrange a match for her and use her in property negotiations. All these revenges remind us that female sexuality is much less easy to control than the men in the play would wish.

The Revenger's Tragedy is not the only play which taps into fundamental fears about women, relating to maternal power and to female agency. Even in plays where the revenger and his inspiration for revenge are male, the power of vengeance is embedded in fears of maternal origin. For example, in ***Antonio's Revenge*** (1600) by Marston, the ghost calls on the goddess of revenge:

> ...stern Vindicta towereth up aloft
> That she may fall with a more weighty peise
> And crush life's sap from out Piero's brains. (5.1.4)

religious condemnations of playing and performing. As I shall argue, revenge tragedy also is feminine genre in spite of the fact that the revenge protagonists are usually male and female characters appear to play more passive roles. Willis, in particular, speaks of the tendency in a good deal of feminist writing to ignore women's participation in revenge, and such writing may speak to a wish to construct the violence of revenge as a purely "male" problem or "an effect of patriarchy". Women are the "nonviolent sex," far more likely to be victims of violence than its "perpetrators". When they do fight back, it is argued, their violence is a justifiable act of self-defense. (22-3)

In ***The Revenger's Tragedy***, probably by Middleton, the living Gloriana was an object of the Duke's desire and her dead skull, at the opening scene of the play, was an object of male gaze as well. Perhaps this is the most striking example of female passivity. The other women were treated as objects too. Antonio's wife appears only as a dead body; her act of suicide is self- destructive since it redefines her as Antonio's possession, "a fair comely building" (1.4.2). Vindice's behaviour towards his mother and sister tests his ownership of her sexuality. Castiza describes herself using this imagery: "A virgin honour is a crystal tower" (4.4.152). We can conclude, then, that in the opening scene of ***The Revenger's Tragedy***, Gloriana's skull seems to typify women's role as objects in that drama.

Nevertheless, the spectre of Gloriana stands for the possibility of female agency, always ready to be awaken by the call for revenge. Vindice (whose name of course means Revenge) appeals to a female "Vengeance" to "keep thy day, hour, minute, I beseech, / For those thou hast determined"

society and politics: recurrent issues include sexuality, the complex relations of gender and power, and the relationship between the individual and the state" (Simkin 5-6). This article focuses on this dominant genre of Renaissance drama, revenge tragedy and a key issue in Renaissance culture, female agency and maternal power. To explore this area, my selection of dramatic texts has deliberately concentrated on mainstream writers like Shakespeare, Kyd, Beaumont and Fletcher, and classics of the revenge tragedy genre. The article, thus, gives a re-reading of Renaissance drama from a historical feminist perspective. That is, I use women's compositions to open up new readings of Kyd's ***The Spanish Tragedy*** (1587), Shakespeare's ***Titus Andronicus*** (1591), and Beaumont and Fletcher's ***The Maid's Tragedy*** (1610). These are the texts and major authors that we are most likely to encounter as students or teachers, and a re-reading of Renaissance drama from a historicized feminist perspective must claim the cultural superiority of these wonderful plays.

The Renaissance women's writings used to read the plays offer women's own constructions of their sex, although it is vital to remember that these are produced from within the dominant patriarchal discourse. Texts by Renaissance women give us indirect access to individual voices, although the relationship between the written word and the author's own voice can often be complex, as Betty Travitsky has pointed out. ("***Reconstructing***" 193-6)

Revenge tragedy is repulsive yet fascinating. As Muriel Bradbrook commented, it "allowed the projection of deep fears, the exorcism of guilt which the actors and audience shared" (130). For Bradbrook, such anxieties were caused by

Revenge Tragedy and "Female Agency" in Some Selected Elizabethan Plays

(*)Nada Khairy Aboul-Seoud

"Feminism's impulse is often, not surprisingly, to make a celebratory identification with a rush of women onto the historical stage" (Riley 8). The desire to uncover "a rush of women onto the historical stage" is a pressing one despite of the dangers of eliminating cultural differences between women of the sixteenth and seventeenth centuries and women nowadays. "The neglect of women in the past has been so complete that their lives and works are virtually terra incognita, and even 'famous' women- those exceptional figures such as queens who could not be ignored- have been studied superficially" (Travitsky, ***Attending*** 16-7).

The England of the Renaissance was an arena of change-religious change, economic change, the growth of print culture and changes in gender relations. England was dominated by an oppressive patriarchal culture, yet pressure points created opportunities for resistance. This article uses texts by sixteenth and seventeenth century women to construct a critical perspective on Renaissance plays written by men. What I do here is to produce new readings of male-authored plays by appropriating extracts from women's text in order to place the analysis of gender politics centre stage.

"Contemporary critical theory of every cast has, in fact, found the revenge genre a rich source of ideas about Renaissance

(*) Lecturer in Higher Institute for Spesific Studies

ملخص

الموت على فراش وردي: دراسة نقدية لفلسفة الموت عند الروائي إيريك إيمانويل شميث من خلال رواية "أوسكار والسيدة ذات الرداء الوردي"

د. حنان بهي الدين منيب(*)

يصحبنا الروائي الفرنسي الشهير إيريك إيمانويل شميث في رحلة قصيرة لا تزيد عن اثني عشر يوما داخل أغوار نفس الطفل الصغير أوسكار. نستعرض من خلال تلك الأيام القليلة المتبقية في عمر أوسكار والذي لم يتجاوز العشر سنوات، تطور الرؤية الفلسفية والأدبية لظاهرة الموت من خلال أعمال إيريك إيمانويل شميث الأدبية بصفة عامة ومن خلال رواية " أوسكار والسيدة ذات الرداء الوردي" بصفة خاصة. وتتلخص الأجزاء الرئيسية للدراسة في النقاط التالية:

١-فلسفة الموت عند الأدباء والفلاسفة بصفة عامة. ٢- المنظور الفلسفي لظاهرة الموت عنده متمثلة في أبطال رواياته بصفة خاصة. ٣- تعدد الأسباب المختلفة المؤدية للموت، وتنوع صور الموت وأشكاله. ٤- العناية بتحليل شخصية البطل والكشف عن الجانب الساخر في الرواية. ٥- دراسة تحليل الأماكن في الرواية وانعكاسها النوعي على الشخصية الرئيسية. ٦-الكشف عن ألوان التناقض المواكبة لشخصية البطل. ٧- بيان أوجه التناص بين السرد الذاتي والنسيج الروائي في مجالات الربط والشك والإيمان المطلق في وجود الله. ٨- الكشف عن الأسلوب المتميز للكاتب وكيف أنه مزج الفلسفة بالأدب كما مزج المسرح بالقصة القصيرة.

(*) مدرس الأدب والترجمة – كلية الألسن – جامعة عين شمس

Table des Matières

Repères

28 mars 1960 :	naissance à Sainte-Foy-Lès-Lyon.
1983 :	agrégation de philosophie.
1993 :	trois prix Molière pour *Le Visiteur.*
1994 :	prix du premier roman pour *La Secte des Egoïstes.*
1996 :	*Variations énigmatiques* au théâtre Marigny, avec Alain Delon.
1997 :	*Le Libertin* en hommage à Diderot, avec Bernard Giraudou.
1998 :	*Frédéric ou le boulevard du crime,* avec Jean-Paul Belmondo.
2000 :	*L'Evangile selon Pilate,* grand prix des lectrices de *Elle.*
2001 :	*Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran,* joué à Avignon, au studio des Champs-Elysées et au théâtre Marigny.
2002 :	*Oscar et la dame rose,* 14e des ventes mondiales.
2002 :	Grand prix de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre théâtrale.
2004 :	César du meilleur acteur à Omar Sharif pour son rôle d'épicier soufi dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran.*
2004 :	*L'Enfant de Noé.*
2005 :	*Ma vie avec Mozart.*
2005 :	*Oscar et la dame* rose joué au théâtre des Champs-Elysées par la grande comédienne française Danielle Darrieux.

Annexes

J - Articles, revues et périodiques d'ordre général

- *Espaces et voix narratives,* Centre de Narratologie Appliquée CNA, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université de Nice-Sophie Antipolis, UFR Espaces et Cultures, 1999.

K– Sites internet

- http:/www.eric-emmanuel-schmitt.com
- http:/www.even.fr
- http:/www.theatreonline.com

- SIMO François,
« Vivre et penser comme...Eric-Emmanuel Schmitt » in *Figaro magazine*, 1/05/2005.

G – Articles, revues et périodiques sur le récit épistolaire

- *Correspondance et formation littéraire,* Textes réunis par Elseneur, éd. Presses Universitaires de Caen, 1998.
- *Ecrire, Publier, Lire Les Correspondances,* Actes du Colloque international « Les Correspondances », Nantes les 4,5,6,7,octobre 1982, éd. Université de Nantes 1982.
- *L'épistolaire, un genre féminin ?,* Etudes réunies et présentées par Christine Planté, éd. Honoré Champion, 1998.
- *La lettre entre réel et fiction,* Textes réunis sous la direction de Jürgen Siess, éd. SEDES, 1998.

H - Articles, revues et périodiques sur l'autobiographie

- *L'autobiographie en situation d'interculturalité,* Textes réunis en 2 Tomes par Afifa Bererhi, Université d'Alger, Département de français, éd. du Tell, 2004.

I– Ouvrages d'ordre général

- BENAC Henri,
Guides des idées littéraires, éd. Hachette 1988.

- COUTURIER Maurice,
  La figure de l'autre, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- LEJEUNE Philippe
  Signes de vie, Le pacte autobiographique 2, Paris, éd. du Seuil, 2005.

F – Articles, revues et périodiques sur Eric-Emmanuel Schmitt :

- BESSON Patrick,
  « Eric-Emmanuel Schmitt » in *Marianne,* 17 juillet 2004.
- BUSNEL François,
  « Philosophe Clandestin » in *Les livres de l'été, romans français*, *Lire été*, 2004.
- « La musique adoucit les mœurs » in *Marie France,* 1/11/2005.
- CARPENTIER Mélanie et YADAN Thomas, « L'optimisme volontaire » in *Even.fr,* octobre 2005.
- DAUMAN-FOSSE Béatrice,
  « Simple comme le Bonheur » in *TV Mag magazine*, 8 octobre 2005.
- GURTLER Matthias,
  « Tout ce que vous ne saviez pas sur…Eric-Schmitt » in *VSD,* 24/06/2004.
- GUYOT Marie,
  « Trois questions à Eric-Emmanuel Schmitt » in *Les livres de Elle*, 2004.
- MIKOS Marek,
  « Oscar et la dame rose » in *Gazeta Wyborcza,* 26/02/04.
- REVILLION Bertrand,
  « Une nuit, au désert, la foi m'est venue » in *Panorama,* no. 408, Belgique, mars 2005.

- GENETTE Gérard,
  Figures V, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 2002.
- JACQUES Francis,
  De la textualité, éd. Librairie Américaine de l'Orient Jean Maisonneuve, 2002.
- JOURDE Pierre,
  Littérature et authenticité, éd. L'Esprit des Péninsules, 2005.
- LIMAT-LETTELIER Nathalie & MIGUET-OLLAGNER Marie,
  L'intertextualité, Besançon, éd. Université de Franche-Comité, 1998.
- RABAU Sophie,
  L'intertextualité, Paris, éd. CF-Corpus, Flammarion, 2002.

D – Ouvrages sur le récit épistolaire

- CHAMAYOU Anne,
  L'épistolarité, éd. PUF, 1999.
- DIAZ Brigitte,
  L'épistolaire ou la pensée nomade, éd. Ecriture PUF, 2002.
- HAROCHE-BOUZINAC Geneviève,
  L'épistolaire, éd. Hachette Supérieur, 1995.
- LERAT Jean,
  La lettre dans tous ses états, éd. Glémént & Gyss, 2001.

E – Ouvrages sur l'autobiographie, l'autofiction et l'autoportrait

- BEAUJOUR Michel,
  Miroirs d'encre, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1980.

Bibliographie

A - Corpus :

- SCHMITT Eric-Emmanuel
  - *Ma vie avec Mozart,* Paris, éd. Albin Michel, 2005.
  - *L'enfant de Noé,* Paris, éd. Albin Michel, 2004.
  - *Oscar et la dame rose,* Paris, éd. Albin Michel, 2002.
  - *Lorsque j'étais une œuvre d'art,* Paris, éd. Albin Michel, 2002.
  - *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran,* Paris, éd. Albin Michel, 2001.
  - *La part de l'autre*, Paris, éd. Albin Michel, 2001.
  - *L'évangile selon Pilate,* Paris, éd. Albin Michel, 2001.
  - *Milarepa,* Paris, éd. Albin Michel, 1997.
  - *La secte des égoïstes,* Paris, éd. Albin Michel, 1994.

B – Ouvrages critiques sur Eric-Emmanuel Schmitt:

- MEYER Michel,
  Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées, Paris, éd. Albin Michel, 2004.

C – Ouvrages sur l'intertextualité :

- COHN Dorrit,
  La transparence à l'intérieur, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1981.

notions universelles teintées d'amour et d'humour à partager avec le monde entier.

Vivre et poursuivre l'évolution du thème de la mort dans l'œuvre de Eric-Emmanuel Schmitt était un plaisir à partager avec toute l'humanité. Cette lourde présence de la mort qui pesait sur le destin du petit héros, ses différentes formes qui variaient selon les données, sa nature et sa fonction dans le roman et dans la vie...le tout constituait un lourd fardeau pour le romancier. Lire de loin les fils d'idées d'un écrivain qui a réussi à marier le matériel au spirituel n'était pas facile pour le lecteur non plus.

Après avoir suivi le fil d'idées littéraires, philosophiques, spirituelles et sentimentales de ce thème de mort compliqué, dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran, L'enfant de Noé, Ma vie avec Mozart* et tout en particulier dans *Oscar et la dame rose,* nous pouvons confirmer que la mort chez l'écrivain change de visage, de couleur, d'odeur, de sens, de durée...En deux mots, la mort chez Schmitt change tout le temps et complètement de facettes.

Ce visiteur mystérieux et cette énigme clandestine dans toutes les religions, change de visage selon la glace dans laquelle elle se reflète. Aux yeux des enfants, des adultes, des philosophes, des mystiques, des tyrans, des mamans, etc. la mort n'est jamais la même. Par contre, cette mort unique et universelle - une fois vidée de son essence spirituelle - retourne à sa propre forme classique : mort du corps.

Enfin, le succès de Schmitt tient à sa profonde humanité qui ne se cache pas derrière ses mots émouvants et bien rédigés ni derrière son style simple, fluide et bien travaillé. Il a osé traiter une notion aussi épineuse que la mort surtout dans son *Oscar et la dame rose* d'une manière littéraire, philosophique et spirituelle tout à fait nouvelle. Il a réussi à transmettre au lecteur de beaux moments de vie en rose, des nuits blanches pleines de tristesses, et enfin des

Conclusion

Eric-Emmanuel Schmitt reste jusqu'à nos jours un auteur difficile à positionner dans le paysage littéraire actuel. Dramaturge, romancier, philosophe, conteur... ? Pour ses lecteurs il reste une énigme mais pour nous sa propre voie est claire. C'est un écrivain universel qui traite les maux de l'humanité dans ses plus sombres souffrances par de simples outils aussi lumineux que ses lignes gaies pleines de vivacité.

Marier habilement le réel et la métaphysique est le secret de tout le succès réservé à l'écriture de Schmitt le dramaturge, le romancier et aussi le philosophe. Cette sacrée mission d'écrire, de partager, de bouleverser et d'émouvoir, jusqu'à pleurer un héros tel que le petit Oscar, est une empreinte propre à l'écrivain français passionné par la théologie et la métaphysique.

Ecrire un livre, à la fois, pour enfants et adultes espérer dans un monde désespéré, affronter des situations que le destin nous impose, aborder les problèmes les plus profonds et les plus intouchables, dessiner des tableaux sombres pour les repeindre avec ses lecteurs, confronter des destinées avec courage et dignité...tel est l'essence des messages et des lettres transmis par Schmitt et adressés au monde entier.

Quelles précieuses leçons de vie à tirer de ce bel esprit et de ce beau roman ! Même si les rideaux se ferment sur des larmes versées sur le petit Oscar qui part vers un voyage mystérieux et éternel ; l'espoir de retrouver Dieu pour le réveiller est la partie cachée derrière les coulisses d'une vie où la lueur du Bien existe même en pleine obscurité.

dispersés entre les lignes pour traiter les grandes questions incessantes de l'existence qui hantent tous les êtres humains de toutes les couleurs et de toutes les nationalités :

-Mamie Rose, j'ai l'impression que,
dans le Dictionnaire médical,
(...) il n'y a pas les choses qui nous concernent tous :
la Vie, la Mort, la Foi, Dieu.
-Il faudrait peut-être prendre un dictionnaire de
philosophie, Oscar (...)
Cependant (...) tu risques d'être déçu aussi(...)
-Vous voulez dire qu'à « Vie », il n'y a pas de solution ?
-Je veux dire qu'à « Vie », il y a plusieurs solutions, donc
pas de solution.
-Moi, c'est ce que je pense, Mamie-Rose, il n'y a pas de
solution à la vie sinon vivre[72].

Toutes ces réflexions, toutes ces galeries de personnages et d'idées, toutes ces conceptions de vie et de mort sont enveloppées dans des dialogues bien choisis : des phrases fluides, des mots très simples, un récit à rythme calme, un style simple. Enfin, le tout constitue une toile de fond qui tisse une triste innocence en pleine croyance.

Adepte de Diderot jusqu'au bout des ongles[73], Schmitt opte pour cette formule : conte philosophique. En effet, c'est un mélange de roman, de conte, de scènes à vivre comme si elles sont présentées sur les planches du théâtre de la « ville de vie ». L'humour raffiné d'un dramaturge doué, la profondeur des idées évoquées par un philosophe talentueux, le rythme des événements aussi rapide que la vie du petit...tout hausse Eric-Emmanuel Schmitt au rang des écrivains philosophes et le roman au rang des hymnes de la vie.

---

[72] *Ibid.*, p. 91.
[73] Voir l'article de François Busnel sur Eric-Emmanuel Schmitt in *Lire*, été 2004.

- Lors de la lecture des dernières lignes qui ont tracé la fin d'une vie courte et innocente qui est celle du petit Oscar, Mamie Rose annonce poétiquement la mort d'Oscar :

Il s'est éteint ce matin (...)
Comme s'il voulait nous éviter la violence
de le voir disparaître[69].

- Lors de la partie qui décrit les sentiments des êtres humains accrochés à Dieu pour le supplier en priant avant d'osciller entre la vie et la mort pour finir par vaciller dans l'une ou dans l'autre, l'auteur atténue le sentiment de panique qui envahit les gens lors de cette mystérieuse passerelle :

Dieu (...) J'avais l'impression que tu me prenais
par la main

et que tu m'emmenais au cœur du mystère
contempler le mystère. Merci[70].

- Lors des conversations menées entre Oscar et Mamie Rose qui a donné à une histoire, bien inventée, une couleur aussi vive que la vérité. Elle joue le rôle de sa confidente, sa complice et son amie intime :

-Si tu écrivais à Dieu Oscar ?
-(...) Et pourquoi est-ce que j'écrirais (...)
-Tu te sentirais moins seul(...)
-Qu'est-ce que je peux lui écrire ?
-Livre-lui tes pensées. Des pensées que tu ne dis pas, ce sont des pensées qui pèsent(...)
-O.K[71].

- Lors des dévoilements des sous-entendus de cette œuvre dramatique, les clins d'œil de l'auteur

---

[68] *Ibid.*, p. 94.
[69] *Ibid.*, p. 99.
[70] *Ibid.*, p. 96.
[71] *Ibid.*, p. 19-20.

Quand j'ai vu que j'allais perdre,
j'ai laissé tomber le jeu et j'ai suivi Pop Corn[64].

- Lors de sa fuite de ses parents et du médecin, Oscar se cache dans un grand placard tout noir :

  De toute façon, ça me gênait pas
  d'être enfermé dans le noir[65].

- Lors de la lecture des règles et des modes d'emploi des jeux offerts par ses parents et admirés uniquement par eux, Oscar décrit ces longues heures qui ne passent pas :

  Mon père, il est intrépide avec les notices : même
  quand elles sont en turc ou en japonais,
  il ne se décourage pas,
  il s'accroche au schéma. Il est champion du monde
  du dimanche après-midi gâché [66].

- Lors des dialogues pleins de rires mêlés à de vraie tristesse pour le petit gamin naïf et innocent, Oscar découvre Dieu par le biais de Mamie Rose :

  -Raconte tout ça à Dieu et, dans ta lettre,
  demande-lui donc de te faire une visite.
  -Il se déplace ?
  -A sa façon. Pas souvent. Rarement même.
  -Pourquoi ? Il est malade lui aussi ?[67]

- Lors de la description de la douleur morale qui remonte jusqu'à la gorge vis-à-vis de ce petit enfant allongé dans son lit dans l'attente de la fin du travail d'un monstre qui rongera son enfance en douze jours, l'auteur nous prépare à la mort de l'enfant qui a plus de cent ans :

  Et maintenant je me retrouve seul,
  chauve, ramolli, et fatigué dans mon lit[68].

---

64 *Ibid.*, p. 24.
65 *Ibid.*, p. 27.
66 *Ibid.*, p. 49.
67 *Ibid.*, *p.* 32.

Enfin, **Oscar le vieux** qui ne peut même pas écrire une lettre à Dieu, comme il avait l'habitude de le faire tous les jours, parce qu'il se sent épuisé. Il trouve *le stylo un peu lourd.* Dans son lit et à travers sa fenêtre il contemple la nature dans ses plus beaux états. Celle-ci commence à mettre ses belles robes colorées pour recevoir son cher visiteur l'aube : *les airs de blanc, de gris, de bleu,* etc.

Sans se servir du vocabulaire ordinaire pour marquer la grande fatigue ou la situation médicale grave de son héros, Schmitt continue à recourir à des figures de style et à des tournures qui font passer le message sans le mentionner directement.

C'est ainsi que la poéticité du texte a régné sur tout le roman.

Une galerie d'idées et de personnes

Il y a des moments où un écrivain
est au mieux de sa forme, de son art.
Un livre qui restera pour les âges à venir[63].

Constatons le choix des mots, des phrases, des répliques dans de courts dialogues, voire même des moments de silence plus significatifs que la plus rhétorique des paroles.

Examinons de près les situations suivantes qui pourraient illustrer cet art d'écrire et de faire sentir au lecteur tout ce qui se passe au fond des personnages du roman :

- Lors d'une partie de jeu aux cartes ou aux échecs, avec ses camarades d'enfance, Oscar pense à tout arrêter d'une manière brute et enfantine parce qu'il allait perdre toute la partie :

[63] Françoise Kenakis dans son emission Télé matin, sur Fr. 2 intitulée *Chronique Littéraire* Pour plus de details,visiter le site de l'auteur signalé dans la bibliographie.

Inventer des situations aussi simples que la vie des enfants, rédiger des dialogues philosophiques aussi compliqués que la réalité, décrire une douleur enveloppée d'espoir et de foi, créer des personnages qui prêtent au sourire, forger des mots et inventer des jeux d'enfants...c'est un style qui caractérise l'univers romanesque de l'écrivain.

Passons maintenant à **Oscar l'adolescent**. Le langage prêté au personnage principal ne change pas, mais c'est plutôt le vocabulaire qui change. Oscar ne mentionne plus *Aladin*, *Blanche-Neige et les nains*, etc. Il vit d'autres situations qui le font rêver d'un *amour sensuel* : les *baisers* volés, la puberté, *la belle peau de Peggy*, la beauté des fillettes, la *séduction de la Chinoise*, la confiance masculine, les sensations en relation avec la vue et l'ouïe , etc. Tous ces éléments trouvent leur place dans la vie et le vocabulaire du futur jeune homme.

Mais c'est aussi la période de l'apprentissage sentimental avec tout son vocabulaire et ses figures de style. Citons à titre d'exemple les scènes d'amour platonique déroulées entre Oscar et Peggy : *il y a plein de lumières et de silence autour d'elle*, le romantisme de la jeune fillette qui communique avec Oscar par de beaux regards : *elle m'a regardé, elle a battu des cils...*

Notons aussi les métaphores qui expriment les moments d'amour intense qui font de sorte que le temps ressemble à un *film qui passait au ralenti*, les aveux d'amour et les qualités de cœur, exprimés par l'emploi de l'anaphore dans *plus silencieux, plus aérien,* de la comparaison *comme dans l'eau, comme un prince*, etc.

Ensuite **Oscar l'homme marié** apparaît sur scène. Le vocabulaire conjugal surgit : *ma femme*, mes *beaux-parents*, *la vie de couple*, etc. Une fois père de famille, puisqu'il a décidé d'adopter Mamie Rose, Oscar emprunte tout ce qui a rapport avec les termes d'un père doux et tendre qui assume ses responsabilités parentales.

transmettre toute cette philosophie de vie bien compliquée dans un style simple, plein d'humour et qui touche directement le fond du cœur des lecteurs, n'était pas une tâche facile. Même le choix de ce genre de récit épistolaire adressé à Dieu sans attendre aucune correspondance au sens propre du terme, sauf la réponse définitive qui mettra fin à la vie d'un gentil garçonnet, était le fruit d'une imagination fertile d'un auteur talentueux.

Dans sa première lettre adressée à Dieu, et avec laquelle tout un roman sur la vie et la mort commence, **Oscar le petit enfant** fait de graves confessions :

J'ai foutu le feu au chat, au chien,
à la maison (je crois même que
j'ai grillé les poissons rouges)[61].

Et Mamie Rose, guide spirituelle et figure maternelle, n'hésite pas à son tour à en faire d'autres dans un dialogue qui nous retient jusqu'au dernier point :

-C'est quoi votre âge Mamie Rose ?
-(...) Il y a un âge limite pour être dame rose.
Et je l'ai largement dépassé.
-Vous êtes périmée ?
-Oui.
-Comme un yaourt ?
(...)Elle a été vachement courageuse de m'avouer son secret[62].

Derrière ces confessions enfantines, un talent littéraire et linguistique se dévoile. Comme un enfant, Oscar, essaie de comprendre le monde des adultes qui l'entourent, leur langage et leur réaction surtout vis-à-vis de sa maladie. Sa provocation enfantine, ses moments de révolte contre les adultes, ses jeux de petit garçon, etc. caractérisent sa vie et son langage quotidien.

---

[61] Eric-Emmanuel Schmitt, *Oscar et la dame rose, op. cit.*, p. 9.
[62] *Ibid.*, p. 13.

plutôt un transporteur *de contenu public - ouvert à tous qu'un contenu privé, à l'usage d'un seul destinataire*[58].

Un style bien travaillé : une toile de fond bien tissée

On croirait que Diderot a trouvé en Schmitt un fils naturel[59].

On est frappé par la contradiction flagrante qui existe entre la récurrence des thèmes universels abordés par l'auteur tels que la mort dans *Oscar et la dame rose,* la tolérance dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, la différence de religions dans *l'Enfant de Noé,* et la réussite des romans de Schmitt.

Eric-Emmanuel Schmitt est arrivé, en quelques lignes, à tout dire sur une problématique chronique d'une dualité éternelle qui est celle de la vie et la mort.

Ses termes, bien forgés et gravés en profondeur dans l'âme humaine, constituent le premier témoin de l'universalisme de son monde romanesque. C'est un style précis, simple et abordable à tout niveau. Ce style propre à Schmitt est, à nos yeux, un succès que nous allons justifier.

L'enfant, l'adolescent et le vieux à la croisée des chemins

Un chef-d'œuvre d'humanité, écrit avec le regard, et même le langage de l'enfance[60].

Se mettre à la place d'un enfant pour adopter son langage simple, son ton innocent et ses idées gamines est un travail qui mérite d'être mis en relief. Avoir eu l'idée de

[58] *Cf.* l'étude effectuée par Alain Pages in *Ecrire, publier, Lire, Les Correspondances,* éd. Université de Nantes, 1982, p. 344.
[59] Michel Meyer, *op. cit.*, p. 9.
[60] *Ibid.*, p.70.

magique et plus mystérieux que sa chambre froide à l'hôpital comme était le cas du petit Oscar.

- Le quatrième destinataire c'est le chirurgien qui a opéré le petit enfant : docteur Düsseldorf. Représenté sous ce nom et caché derrière ses gros sourcils et son air sérieux, préoccupé et toujours hautain, le médecin imaginaire représente tous les chirurgiens réels qui traitent des cas désespérés. Schmitt leur adresse le contenu de ses lettres et de son cœur pour les encourager à continuer leur mission sur terre même si elle est vouée parfois à des échecs irrémédiables.

  L'écrivain humain leur demande d'avoir le courage d'annoncer la mort, avec un air moins sérieux et moins fautif, aux parents et surtout aux enfants. Il faut avoir le sourire et l'amabilité tout au long du difficile parcours de traitement ce qui pourrait soulager l'enfant, les parents et les médecins eux-mêmes.

  Enfin, Schmitt adresse un message sage et plein de foi : ce n'est pas la faute de la médecine, qu'un destin soit tracé hors des mains des plus compétents chirurgiens.

- Le cinquième et dernier destinataire, qui complète les cycles de vie et d'écrits du grand philosophe Schmitt, est l'être humain dans les quatre coins du monde. C'est lui qui pourrait être le destinataire principal le plus visé par ces lettres. C'est lui le récepteur de ce cri universel lancé par l'écrivain parisien qui fait voyager ses romans portant son slogan : *l'amour est plus fort que la mort.*

Donc, ces lettres qui véhiculaient la vie intime et privée du grand écrivain, sont aussi devenues - à cause de l'absence de l'élément d'échange entre Oscar et Dieu -

table de chevet une pancarte pour dire à tous ceux qui se trouvent dans la passerelle entre la vie et la mort : *Seul Dieu a le droit de me réveiller.*

- Le deuxième destinataire et qui pourrait être, apparemment, loin du cercle de ce jeu proposé par l'auteur mais qui est, en effet, le plus proche : c'est la mère ou le père de l'enfant malade. Ces lettres sont adressées aux parents qui sont tristes mais n'arrivent pas à réagir correctement vis-à-vis de la maladie de leur enfant. Ils sont tristes, préoccupés, déchirés par une douleur irrémédiable.

  Par conséquent, ces pauvres parents réagissent maladroitement : ils voient le médecin derrière le dos de leur enfant. Ils ne parlent pas avec leur petit de sa propre maladie, ils n'arrivent pas à le faire sortir de son quotidien. Ils ne savent pas comment expliquer au petit, qui va bientôt mourir, *qu'il y a des souffrances que l'on subit et des souffrances que l'on choisit* et qu'il ne faut pas avoir peur de la mort parce que c'est l'inconnu qui est à l'autre rive de la mer c.-à-d. de l'autre côté de la vie. En un mot ils n'arrivent pas à être naturels vis-à-vis de cette douleur difficile à surmonter.

- Le troisième destinataire est une tranche complète de l'univers médical : les infirmières, les médecins traitant et les dames bénévoles qui s'occupent de réconforter et accompagner ces petits cœurs malades. Une présence tendre, naturelle et souriante, pourrait bien amoindrir leur solitude, soulager leur souffrance et réduire leur crainte.

  Etre à leur écoute, leur prêter une oreille attentive, pourrait les aider à confier le fond de leur âme pour recevoir en revanche le bon soin et le bon conseil. Remplir leur solitude affreuse et amère même par des histoires inventées comme celles de Mamie rose, va transporter l'enfant vers un autre univers plus

Douze lettres, douze leçons de vie et de bonheur

La lettre est donc
reflet de l'âme[57].

Mais qui pourrait-être le vrai destinataire de ces belles lignes ? Schmitt pensait-il à qui ou à quoi en choisissant ce procédé d'écriture? Cette plume douce et émouvante voulait passer cette leçon de vie à qui exactement ?

Nous nous proposons quelques pistes pour des réponses éventuelles à ces questions.

A notre avis, le lecteur en général qui est le récepteur virtuel de ces lettres pourrait être représenté par plusieurs destinataires :

- Le premier destinataire de ces lettres humaines est l'enfant malade lui-même. L'objectif de cette leçon de vie est d'encourager ces enfants malades à surmonter leur peur, vaincre leur maladie et accepter le changement physique de leur corps.

  Il faut expliquer à ces petits cœurs le nouveau comportement des parents et des proches qui trouvent une grande difficulté à mener avec eux la même relation aussi naturelle et spontanée qu'avant. Il faut les faire rêver et les faire sortir de ce cercle vicieux des hôpitaux, prisons virtuelles où sont enfermés ces pauvres enfants.

  Enfin, leur faire comprendre la leçon : croire, comme Oscar, en Dieu afin de surmonter ce désarroi et d'affronter ce grand mystère de la condition humaine avec simplicité et satisfaction.

  Dans le cas d'Oscar, une fois croyant, il n'a plus peur. Il accepte sa maladie et son destin avec sagesse et courage. Il accepte l'inévitable tristesse, admet la réalité. Sans faire couler des larmes, il dit oui au destin que Dieu lui avait choisi. Il laisse sur sa

[57] Geneviève Haroche-Bouzinac, éd. Hachette Supérieur, 1995, p. 97.

Cette correspondance, plutôt romanesque et imaginaire, met le doigt sur beaucoup de réalités que nous allons dévoiler dans les pages suivantes.

En effet, dans ce récit épistolaire rédigé dans des moules sous forme de lettres adressées à Dieu et signées par le petit Oscar - sauf la dernière lettre qui était signée par Mamie Rose - nous découvrons une correspondance littéraire très classique où nous trouvons :

- Une formule de début classique : *Cher Dieu.*
- Une signature d'expéditeur : *Oscar.*
- Un post-scriptum : *P-S.*

Par contre ce qu'il faut noter c'est :

- L'absence de l'adresse du destinataire.
- L'absence de date.
- L'absence de lieu.
- L'absence de réponses ou plutôt d'échanges de lettres.

Cette correspondance a commencé, selon les indications passées entre les lignes par l'auteur, le 18 décembre pour prendre fin le 31 du même mois. Elle demeure riche et vive malgré sa courte durée. Elle est inspirée par des personnages, des faits, et des sentiments vrais[56]. Il ne faut pas oublier qu'elle tourne autour de deux personnages principaux : Oscar et Mamie Rose. Celle-ci existe toujours dans toutes les lettres, d'une manière ou d'une autre, même après la mort d'Oscar puisque c'est elle qui a signé la dernière lettre à Dieu pour mettre un petit mot sur de la mort du petit. Le reste des personnages est là juste pour compléter le tissu dramatique qui rend le récit à la première personne - puisque c'est Oscar qui joue le rôle du narrateur - aussi vif que le petit enfant gai et souriant.

[56] Voir supra partie consacrée à l'autobiographie et l'autofiction.

floues : archives, documents, témoignages[55] sans parvenir à trouver sa place de nouveau-né dans la grande famille littéraire ?

Bref, le fait de se joindre, se retrouver, se rencontrer se chercher et s'aimer à travers des lignes précieuses, souvent introuvables, ne pourra jamais éliminer cet espace épistolaire du genre littéraire contemporain.

Mais les lettres du petit Oscar, adressées à Dieu, font-elles parties de cet espace épistolaire d'échanges de correspondances ?

Un récit épistolaire à la première personne

Tu ne peux me juger que par mes lettres,
que par ces lettres si chères où je rêve
ou je vis.
Emile Zola

Ce récit épistolaire de conception originale commence le 18 décembre pour prendre fin le 31 décembre. Au fil des pages de ce roman épistolaire, Oscar a 10, 20, 30, 40, 50,...110 ans. Douze lettres en douze jours pleins de tendresses, de vivacités et de chaleurs malgré le froid de l'hiver parisien. Douze jours qui se terminent par le cadeau de Noël qui vient du ciel pour emmener le petit Oscar en paix et en sérénité. Mais le vrai beau cadeau de Noël que Schmitt a offert à ses lecteurs est la fin de ce beau roman à la fois heureuse et douloureuse. En effet, le rideau se ferme sur un vieillard de 110 ans qui, allongé dans son lit, quitte l'hôpital et toute la vie. C'est l'espérance dédiée à tous les gens qui croisent des maladies mortelles au cours de leur vie courte soit-elle ou longue.

---

[55] Brigitte Diaz, *L'épistolaire ou la pensée nomade*, éd. Ecriture PUF, 2002, p. 5.

Un récit épistolaire de conception originale

Dans les cas les plus usuels,
la lettre est un moyen
de communication essentiellement privé
entre un expéditeur et un destinataire[51]

Cette dernière citation relevée de l'ouvrage littéraire du critique, Jean Lerat met le point sur la forme la plus simple du monde épistolaire.

Par contre dans une autre étude consacrée à l'histoire des lettres depuis les théories de Lanson jusqu'à nos jours, Jean-Michel Adam expose le parcours historique de l'art épistolaire tout en soulignant la transition entre le classicisme et la modernité. Il commence par cet art que pratiquait l'ancienne Egypte par le biais de ses Scribes, pour passer ensuite aux épîtres de Saint Paul sous l'empire romain et arriver enfin aux fameuses lettres de Madame de Sévigné qui remplissaient la fonction d'information[52].

Au XIXe siècle, quelques critiques littéraires ont refusé d'adopter le terme *genre* épistolaire. Ils parlent de style épistolaire, littérature épistolaire, récit ou discours épistolaire mais jamais genre au sens littéraire du mot[53].

Ce genre littéraire porteur de tout échange social, moral, intellectuel, sentimental, personnel et collectif[54], comme le cas des lettres du petit Oscar par exemple, pourrait-il être réduit à une simple lettre de correspondance journalière ? L'art d'écrire à l'Autre, de nouer des relations avec toute la planète, de tisser des rapports avec des proches et des lointains...pourrait-il flotter *entre les catégories*

---

[51] Jean Lerat, *La lettre dans tous ses états*, éd. Clément & Gyss, 2001, p. 7

[52] *Cf.* Jean-Michel Adam, *La lettre entre réel et fiction*, éd. SEDES, 1998, p. 37 et suivantes.

[53] Pour plus de details voir Roger Duchêne, " La letter genre masculin et pratique féminine" in *L'épistolaire, un genre féminin?* éd. Honoré Champion, 1998, p. 13 et suivantes.

[54] *Cf.* Anne Chamayou, l'esprit de la lettre, éd. PUF, 1999, pp. 172-181.

S'interroger sur les religions et en même temps interroger les grandes religions, que Schmitt respecte infiniment, est devenue dès lors une tâche unique pour le grand philosophe. Dans sa quête vers une foi absolue, le thème de la mort, comme nous l'avons prouvé, a coulé dans plusieurs moules. C'est la raison pour laquelle nous pouvons trouver la mort dans l'œuvre de Schmitt - à partir de sa deuxième production littéraire classée sous le signe du « Cycle de l'Invisible »[49] - sous plusieurs facettes qui évoluent selon les étapes de son parcours vers Dieu.

Constatons ces paroles pleines de sincérité et de foi et avec lesquelles Schmitt termine son dernier roman *Ma vie avec Mozart* et sa dernière station mystique :

Lorsque je ne croyais pas en Dieu,
je le goûtais en tant que musique pure.
Maintenant que je crois, il figure ma foi,
un chant qui s'élève vers le ciel,
au-dessus de cette terre
provoquant tant de larmes[50].

En effet, ce parcours spirituel ressemble beaucoup au cheminement du petit Oscar vers Dieu. Guidé et accompagné par son professeur spirituel Mamie Rose, Oscar commence petit à petit à découvrir l'existence de Dieu. Le début de sa croyance se manifeste dans sa deuxième lettre à Dieu : *Tu es très fort*. Les étapes vers Dieu changent à chaque pas : elles commencent par le doute (il ne croit pas qu'il existe), la croyance (il commence à lui adresser la parole), l'amitié (il veut lui offrir un cadeau à Noël), l'amour (il l'embrasse dans ses lettres en lui disant bisous) pour aboutir enfin à la foi complète en Dieu(il attend avec beaucoup de patience sa visite). C'est juste à cette étape mystique que le petit Oscar savoure tous les délices du bonheur spirituel. Il est en paix avec lui-même et en amour avec tous les autres. N'est-il pas le cas actuel de l'auteur ?

---

[49] Voir supra p. 2.
[50] Eric-Emmanuel Schmitt, *Ma vie avec Mozart, op. cit.*, p. 103-104.

vie, qui est la mort, est dû à une baguette magique lors d'une nuit mystique.

Le parcours spirituel de l'auteur narrateur

Dans Oscar et la dame rose,
Oscar lui (Dieu) *écrit en p - s.*
« Au fait, c'est quoi ton adresse ? »

J'ai la chance d'avoir trouvé son adresse.
C'était en 1989, dans le désert.
Je suis arrivé athée, je me suis perdu
et j'en suis reparti croyant[47]

A l'âge de vint neuf ans, Eric-Emmanuel Schmitt croise la clé secrète de son bonheur lors d'une randonnée dans le Sahara du Hoggar. Il perd les traces de son guide touareg ainsi que celles de son groupe d'une dizaine de personnes. Il reste pour quarante-huit heures perdu entre les montagnes et le désert. Une nuit complète passée en plein désert, dans l'attente d'une mort qui s'approche de lui à pas sûrs, change complètement sa vie et son âme. Réfugié du froid derrière un rocher, Schmitt commence à se désespérer.

En pleine nuit, Schmitt - qui avait peur de la nuit à cause de la mort gravée dans sa mémoire d'enfant d'un père décédé en pleine nuit - commence à observer les étoiles dans le ciel du Sahara. Une tranquillité commence à envahir l'âme de ce philosophe agnostique. *Le voile s'est un peu levé* sur la signification de la vie et de la mort. Le lendemain il continue sa marche jusqu'à la tombée de la deuxième nuit. Le guide arrive à le localiser et Schmitt rejoint le groupe et la vie. Sa nouvelle identité s'est dessinée et le philosophe athée quitte le Sahara revêtu par une croyance irrémédiable[48].

[47] François Simo, "Vivre et penser comme Eric-Emmanuel Scmitt" in *Figaro magazine*, 15/05, p. 12.
[48] *Cf* Bertrand Révillon, "Une nuit au desert, la foi m'est venue" in *Panorama*, no. 408, mars, 2005, pp. 13-19.

Religieux : je ne le suis guère. Par cette confirmation, Eric-Emmanuel Schmitt commence ses premiers pas dans son univers romanesque et dans toute sa vie. Par contre, la fin de son roman tout récent *Ma vie avec Mozart*, trace une foi absolue dans un Dieu puissant et miséricordieux. *Maintenant que je crois, il* (Dieu) *figure ma foi* [45].

Le petit Oscar – narrateur, personnage principal et porte-parole du grand écrivain - peint ses pages et ses réflexions par une couleur d'athéisme flagrant. Tout le long de ses conversations avec Mamie Rose, confidente du petit héros et du grand philosophe, Oscar n'hésite pas à démasquer ses soupçons. Il va plus loin encore, il essaye de semer ses propres doutes en une existence divine en faisant travailler la tête de Mamie Rose qui l'emmène pour la première fois de sa vie à la chapelle. Enfin, Oscar crache cet athéisme en une seule phrase autour de laquelle Schmitt a bâti tout son édifice d'existentialisme athée : je *ne t'ai jamais adressé la parole parce que je crois même pas que tu existes*[46].

Mais comment un non croyant commence la première ligne de son roman *Oscar et la dame rose* par deux mots qui ont accompagné Oscar et Schmitt dans une vie pleine de transformations voire de bouleversements : *Cher Dieu* ? Une phrase clé qui contient toute la croyance et la foi du monde en un Dieu qui - grâce aux paroles sages de Mamie Rose - change tout le regard du petit Oscar sur la mort pour enfin l'admettre et même l'attendre avec paix et sérénité.

Cette déviation de chemin et de volonté, d'un suicide à une vie croyante et saine, d'un mécontentement du sort réservé aux pauvres malades condamnés à la mort à une satisfaction intérieure du plus grand malheur, du pur athéisme à une foi sincère et sereine... Ce changement radical chez Schmitt concernant la seule évidence dans la

---

[45] Eric-Emmanuel Schmitt, *Ma vie avec Mozart*, *op. cit.*, p. 103.
[46] Eric-Emmanuel Schmitt, *Oscar et la dame rose*, p. 10.

en est la première preuve. Il s'agit d'un sport violent où toutes les prises sont permises y compris les plus brutales.

Mamie Rose essaye de distraire le petit enfant par ces contes inventés pour éloigner la maladie de sa pensée. Elle lui transmet des leçons de vie par le biais de ses histoires de matchs perdus et gagnés contre des personnes qui n'appartiennent qu'à sa propre imagination. Elle lui apprend que souvent il y a des portes fermées et qu'en revanche, il y a toujours des solutions pour arriver à trouver la bonne clé. Ouvrir la porte et franchir le seuil avec courage et confiance, affronter les moments les plus difficiles de la vie, espérer dans un monde désespérant...ces leçons d'éducation morale, ces messages d'espoir et de courage étaient le rôle principal de ce récit imagé.

La distribution des rôles joués par les personnages en gentils et méchants, la belle histoire d'amour entre Oscar et Peggy qui se termine par un mariage heureux, la belle soirée de la veille de Noël avec Mamie Rose, la réconciliation du petit avec ses parents, la bataille gagnée contre Pop Corn qui imposait sa présence lourde sur Peggy la bien-aimée de l'héros, le vocabulaire de l'univers des merveilles tel que *Blanche-Neige, le prince, les petits nains, les fantômes*, etc. tous ces éléments donnent cet aspect de conte de fée au roman.

Ces mêmes contes, philosophiques aussi, nous font penser au *Petit Prince* de Saint-Exupéry et à *Alice aux pays des merveilles*. Ils donnent un terrain fertile de réflexion sur les valeurs humaines universelles telles que la justice, le respect, l'amour, le Bien,...

Le vrai narrateur

> *Toutes les religions aident à vivre*
> *et parfois à mourir tranquillement*
> *mais elles ne peuvent à aucun moment*
> *arrêter le destin tracé par la Volonté Divine.*
> *Qu'on soit musulman, chrétien ou juif.*
> Eric-Emmanuel Schmitt

l'écrivain sème consciemment et inconsciemment beaucoup d'éléments de subjectivité et de sociabilité.

A vrai dire, c'est Eric-Emmanuel Schmitt lui-même qui apparaît, inlassablement, sur scène tout en se cachant derrière les coulisses. Une fois les rideaux tirés, nous regardons et nous écoutons un conteur de rêve et de réalité qui dévoile son enfance et sa souffrance, ses doutes et sa croyance, ses idées au sein de la vérité. Schmitt l'avoue franchement dans une citation qui donne le signe le plus évident d'une intertextualité nette et claire[42] :

Le thème de ce livre est le fruit d'une longue histoire, qui s'inspire à la fois de ma vie privée et de mes rencontres[43].

Mais ce récit qui réinvente le passé de l'auteur, n'inventerait-il pas sa foi future en Dieu ? Pour répondre à une question pareille, nous devons traverser ensemble le passé de l'auteur pour essayer de déchiffrer les codes de son futur avenir et pour confirmer en même temps que *l'autoportraitiste ne se décrit nullement comme le peintre qui représente le visage et le corps qu'il perçoit dans son miroir : il est forcé à un détour*[44].

Un récit pas loin de l'imaginaire

Les éléments précédents qui ancrent profondément le récit dans le réel, comme nous venons de le prouver, cèdent la place de temps en temps à d'autres éléments pour donner d'autres couleurs au récit telles que la couleur des contes ou même celle des fables.

En effet, le monde des merveilles de Mamie Rose, l'ancienne catcheuse au sport de lutte libre appelé le catch,

---

[42] Voir à ce sujet l'ouvrage de Nathalie Limat-Letellier & Marie Miguet-Ollagnier intitulé *L'intertextualité*, éd. Université de Franche-Comité, 1998, pp. 131-135.

[43] Eric-Emmanuel Schmitt dans un long entretien avec Marie GUYOT in *Elle*, 24 mars 03, pp. 207-208.

[44] Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, éd. du Seuil, coll. "Poétique", 1980, p. 10.

réalité[39], de la déception des patients vis-à-vis des médecins[40], de l'hôpital qu'il aime parce que c'est un lieu plein d'amour, de la lâcheté des gens qui s'éloignent des enfants malades...

Dans ces belles pages, nous arrivons à reconnaître facilement **le petit Eric-Emmanuel** accompagnant, tous les jeudis, **son père** le kinésithérapeute dans des instituts pour enfants gravement malades. On voit l'ombre du petit garçon toujours souriant, naïf, intelligent et capable d'émerveiller tout son entourage. Nous démasquons directement l'auteur qui a subi le même sort que le petit Oscar mais qui a, heureusement, guéri après un long traitement douloureux. Nous ressentons sa souffrance physique et morale, sa relation compliquée avec son entourage à cause de sa maladie, sa peur de l'inconnu mystérieux, etc.

Nous dévoilons aussi le vrai visage de Mamie Rose : **Claudie**, la maman de Stéphane, le copain le plus proche de Schmitt décédé après de longs mois de souffrance à l'hôpital. Cette dame très âgée, qui accompagnait les enfants malades à l'hôpital, avec une blouse rose et des *rides de soleil au visage,* est restée gravée dans la mémoire de l'enfant Schmitt jusqu'à la rédaction de son roman. Son dévouement à ce métier, d'accompagnant d'enfants malades qui l'obligeait à porter une blouse rose à l'intérieur de l'hôpital, est dû à la perte de son fils aîné. Ce fils, qui était médecin *vétérinaire au Congo* dans le roman, est **Stéphane,** l'ami le plus proche de l'écrivain dans la réalité d'après les déclarations de l'auteur lui-même dans les journaux et les émissions enregistrées[41].

Enfin, nous démasquons **Schmitt lui-même** surtout dans ses espaces privés en plein dialogue. C'est là où

[39] *Cf ibid.*, p. 10 et suivantes.
[40] *Cf ibid.*, p. 55.
[41] Emissions enregistrées et diffusées sur le site de l'écrivain.

pour les imputer au petit Oscar le vrai porte-parole de l'écrivain. Il lui prête des pensées qu'il n'ose pas déclarer.

Un récit ancré dans le réel

C'est sans doute le plus autobiographique
de mes textes.
J'ai lu toute cette histoire
dans les yeux que j'aimais.
Et j'ai moi-même été Oscar,
l'enfant à qui l'on ne parle plus
parce que son état de santé fait peur,
l'enfant qui souffre du silence
de ses proches, du silence du ciel
des questions laissées sans réponses,
mais qui demeure habité
par la joie infinie de vivre[37].

Schmitt nous propose une de ses expériences les plus authentiques et les plus autobiographiques. D'ailleurs, il ne le cache pas. Ce récit, qui s'approche beaucoup de la vie et de la biographie de l'écrivain, aurait pu être un récit autobiographique si le narrateur et le protagoniste avaient signé le fameux *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune avec le lecteur. C'est à dire si le narrateur, le protagoniste et l'auteur avaient eu la même identité, le même nom et le même parcours de vie.

Mais nous ne pouvons pas négliger, quand même, les ressemblances qui existent entre les personnages croisés et les événements déroulés dans une réalité vécue par l'écrivain lui-même et dans les pages rédigées par sa propre plume.

Oscar parle de **ses parents** qui ne croient pas en Dieu[38], du père Noël et de Dieu qui n'existent pas dans la

---

[37] http://www.theatreonline.com 04/08/04.
[38] *Cf Oscar et la dame rose*, *op. cit.*, pp. 23-33.

l'intertextualité surgit clandestinement dans *Oscar et la dame rose.*

Ce roman appartient au genre de l'autobiographie fictionnelle ou plus correctement au genre littéraire autofictionnel. Ce néologisme forgé par le critique littéraire Serge Doubrovsky et adopté par le théoricien de l'écriture du « moi » Philippe Lejeune[34], a envahi une grande partie du terrain littéraire actuel.

En effet, Schmitt, qui est le vrai narrateur, trouve inconsciemment dans le texte qu'il raconte une certaine ressemblance entre ce récit fictif et son enfance réelle. Déjà le titre - que nous allons analyser plus tard - nous le rappelle.

Le romancier n'a pas réussi à appliquer les *stratégies de fuite utilisées par les auteurs pour déconnecter les discours narratifs de leurs romans par rapport à leur discours personnel*[35]. Les « je » de Oscar tout le long du récit, nous renvoyaient tout le temps à l'auteur.

Dans ce journal adressé à Dieu sous forme de lettres quotidiennes, l'auteur exprime ses troubles et ses doutes tout en exposant ses propres présuppositions sur beaucoup de questions philosophiques[36]. Les valeurs humaines qui, selon Schmitt, prétendent expliquer le monde, constituent selon lui en tant que professeur de philosophie un outil à la fois de désarroi et d'espérance humaine.

Le goût fin du sens de la vie ainsi que les personnages forts en couleurs ne sont qu'un reflet de la vie personnelle et privée de l'auteur. Schmitt reprend ses souvenirs d'enfance, sa formation universitaire et ses concepts philosophiques

---

[34] Pour plus de détails vous pouvez consulter les ouvrages de Philippe Lejeune : *Signes de vie, Le pacte autobiographique 2,* Paris, éd. du Seuil, 2005, *Le Pacte autobiographique,* Paris, éd. du seuil, coll. «Poétique», 1975 et *Histoire de l'autobiographie en France,* Paris, éd. Armand Colin, 1998.

[35] Maurice Couturier, *La figure de l'autre,* éd. du Seuil, coll. "Poétique", 1982, p. 197.

[36] *Cf.* Francis Jacques, *De la textualité,* éd. Jean Maisonneuve, 2002, p. 117 et suivantes.

pâle d'une nuit qui se convertit. C'est la joie de l'existence qui s'oppose à la tristesse de la disparition. C'est la vie et la mort en pleine contradiction.

Enfin, il ne faut pas oublier **le rose,** la couleur la plus significative de tout le roman et d'où l'auteur a tiré le titre éblouissant de son chef-d'œuvre. En effet, les dames bénévoles auprès des associations d'animations loisirs aux hôpitaux d'enfants malades portaient toutes des blouses roses. Elles étaient chargées de distraire et de réconforter les enfants hospitalisés dans la salle d'attente ou dans des salles de récréation. Elles leur proposaient de faire du coloriage, du dessin, de la peinture ou tout simplement de discuter de tout sauf de leur maladie. Tel était le rôle de ces dames tendres et douces. Mais est-ce que c'était vraiment le cas de Mamie Rose ?

Le vrai narrateur n'hésite pas à nous donner la réponse dans les pages suivantes. Celles-ci aborderont un récit qui oscille entre l'autobiographie qui s'appuie sur des faits, des lieux et des personnages réels et une autofiction qui s'appuie sur un narrateur différent de l'auteur

La narration entre fiction et réalité

Au cours d'une vie,
chaque individu part à l'enquête de son identité,
parfois au milieu des autres;
cependant lorsqu'il s'y trouve c'est en lui même,
pas à l'extérieur de lui[32].

Nous sommes tout à fait convaincus que *chaque texte porte en lui la trace* [33] de son auteur. Et sans faire le tour des théories portant sur la marque intertextuelle la plus évidente à relever de chaque texte, nous pouvons confirmer que

[32] Eric-Emmanuel Schmitt, *Ma vie avec Mozart, op. cit.*, p. 95.
[33] Sophie Rabau, *L'intertextualité*, éd. CF-Corpus Flammarion, 2002, p. 27.

des résultats de son intervention chirurgicale : aucun espoir, aucune chance ! Il se cache dans un placard de balais pour ne voir personne, même pas ses parents. Il avait une folle envie d'embêter tout le monde. Enfermé dans le noir car ce genre de placards *s'ouvre de l'extérieur, pas de l'intérieur, comme si on avait peur que, la nuit, les balais, les seaux et les serpillières, ils se barrent!*[30], Oscar est retrouvé par la femme de service. Une grande dame forte et noire qui n'a pas arrêté de crier de peur quand elle a ouvert son placard de service et y a trouvé un petit enfant installé dedans !

Ce lieu noir, isolé, enfermé, froid et étroit reflète l'état d'âme du petit enfant après avoir entendu cette nouvelle qui met fin à son dernier espoir ainsi qu'à sa courte vie. Il a enfermé sa propre peur à l'intérieur de lui et s'est enfermé à l'intérieur de ce placard. Cette double *intériorisation* est la clé de tout ce qui se déroulait au fond du petit jusqu'à l'arrivée de Mamie Rose. Même cette couleur sombre qui règne sur une scène pleine de tristesses reflète ce qui se passait au fond de l'âme du petit Oscar et au fond de la pensée du grand écrivain : on ne peut, jamais, échapper à sa propre mort !

Par contre, d'autres couleurs plus gaies surgissent sur des pages sombres et tristes mais elles enveloppent toujours cette mort à la fois flagrante et clandestine. A quatre-vingt-dix ans, âge virtuel du petit Oscar qui a en vérité dix ans, le petit gamin *tourne la tête vers la fenêtre de sa chambre à l'hôpital pour regarder la neige*[31]. C'est un moment magique où la naissance de l'aube, symbole de vie, entrecroise la naissance de la nuit symbole de mort.

La couleur blanche de la neige, l'odeur parfumée de l'air frais de l'aube et la mélodie du gazouillement des oiseaux qui se réveillent complètent une toile de fond du grand tableau de la nature vierge. L'arc-en ciel en **blanc** de neige, en **gris** de nuages, en **bleu** du ciel s'oppose au **noir**

[30] *Ibid.*, p. 27.
[31] *Ibid.*, p. 95.

de la petite romantique, il décide de passer une nuit complète auprès d'elle dans sa chambre à l'hôpital. Une perte complète de la notion de l'espace et du temps caractérise cette nuit de noce, cette chambre à l'hôpital et ce temps écoulé jusqu'au lendemain matin. Peggy et Oscar se marient et ils décident de ne plus se séparer.

Enfin, **la fenêtre** étroite de la chambre d'Oscar qui donne sur un petit jardin devient, le jour de sa mort, une belle échappatoire de la cage de la vie. La liberté de l'espace ouvert et infini, à travers cette fenêtre, aide Oscar à franchir le seuil de la prison terrestre et des frontières concrètes. Il s'évade dans la beauté naturelle d'un espace magique qu'il découvre pour la première fois. Un lieu à double références : la vie qui se termine et la mort qui commence, l'aube qui naît et la nuit qui disparaît, la vie qui recule et la mort qui avance. La paix de l'âme est l'espace commun où se déroule cette merveilleuse rencontre entre la mortalité et l'infinité.

Choix des couleurs de la vie et de la mort

Si toute expérience nous exile du neutre
et nous condamne à la fausseté,
le neutre ne peut guère être pour nous
que cet horizon d'exactitude et de justesse (...)
objets de notre expérience[29].

Avec une palette de couleurs à la main et une forte admiration dans un regard humain, Schmitt ou plutôt Oscar, peint avec sa propre plume ces quelques jours de passage très court sur terre.

Le choix d'un **placard tout noir** pour s'y enfermer dedans est un choix très significatif. Oscar, qui avait l'oreille collée à la porte du bureau de son médecin traitant pour écouter ce qu'il disait à ses parents, tombe sous le choc

[29] Pierre Jourde, *Littérature et authenticité*, éd. Esprit des Péninsules, 2005, p. 187.

copains, pour lui c'est un lieu de plaisir innocent pour un magnifique passe-temps. A l'âge de quinze ans, il y passe pour une rencontre rapide avec la Chinoise audacieuse qui l'embrasse malgré lui avec beaucoup d'audace et d'imprudence. La même salle se transforme en un lieu de sensation sensuelle où les désirs des petits adolescents s'expriment. A chaque passage, le décor en carton de la même salle change de couleurs et de formes selon le moral de l'écrivain.

La chapelle, lieu saint de prière, lieu symbolique de croyance et de pureté, change souvent de visage. La chapelle devient, sous la plume de notre écrivain, un cercle de débat philosophique entre Mamie Rose et Oscar. La mort en est le thème principal et la volonté d'accepter la mort en est l'essence. Tous les doutes en l'existence d'un Dieu unique et puissant s'écroulent sous les argumentations fortes de Mamie Rose.

Oscar, se résignant totalement aux paroles de son infirmière âgée, commence à préparer son départ définitif. Dans cet endroit saint, il accepte l'idée que la maladie est comme la mort, que c'est *un fait et non pas une punition* et que le bonheur est d'accepter le malheur et non pas d'essayer, coûte que coûte, de l'éviter.

La chambre de Peggy qui était une simple chambre grise au fond du couloir pour recevoir les malades, se transforme en une chambre de rêves dorés. Un lieu qui accueille Oscar et sa bien aimée Peggy dans une merveilleuse nuit de noce virtuelle. L'opération chirurgicale de Peggy, la maladie irrémédiable du petit Oscar, le fantôme de la mort à la porte des deux enfants, tout cela a été vaincu par une joie arrachée aux griffes du destin en une seule nuit. C'est le lieu de la découverte de l'amour. C'est là où Oscar apprend la confiance en Dieu.

Selon les règles du jeu proposé par Mamie Rose et accepté par Oscar, celui-ci atteint ses trente ans. Amoureux

Choix des lieux du jeu de la vie et de la mort

Eric-Emmanuel Schmitt choisit ses endroits et ses décors d'une manière très significative. Le même endroit pourrait révéler la naissance d'une joie terrestre éternelle ou le début d'une mort définitive. Le parfum de la joie de vivre est mélangé souvent avec l'odeur odieuse du fantôme de la mort. Cette habileté romancière est bien répandue dans des scènes qui se suivent et qui s'entrecroisent[27].

L'hôpital, par exemple, représentait à Oscar un endroit *super-sympa,* plein de jouets variés, de copains toujours disponibles et de gens de bonne humeur qui veulent s'amuser avec les enfants. Le jour où il apprend que son opération est ratée et qu'il va mourir, le petit enfant touche la corde la plus vibrante chez le grand écrivain. Tout d'un coup, le lieu, le décor, le regard, le sentiment...tout change ! L'hôpital devient l'endroit par excellence de la tristesse, de la dépression et de la souffrance morale et physique. C'est là où se croisent les fils des débuts et de la fin de la vie :

On fait comme si on ne venait à l'hôpital
que pour guérir.
Alors qu'on y vient aussi pour mourir[28].

La salle de récréation était l'endroit gai et convivial où se rencontraient les copains pour jouer aux échecs, regarder la télé, etc. Tout d'un coup l'atmosphère lourde de la souffrance des patients y règne. La salle se transforme en un lieu triste pour des rencontres de passe-temps en attendant la mort. Une visite mystérieuse que tout le monde prévoit et attend.

Oscar, selon les règles du jeu conclu avec Mamie Rose - chaque jour sera compté pour dix ans - passe dans cette salle lors de toutes ses traversées d'un âge à l'autre. Quand il a dix ans, il y passe pour jouer aux échecs avec ses

[27] Pour plus de détails voir l'étude sur *Espace et voix narrative* effectuée par l'Université de Nice-Sophie Antipolis, Faculté des Lettres en 1999.
[28] Eric-Emmanuel Schmitt, *Oscar et la dame rose, op. cit.*, p. 18.

peau. Aux yeux du petit Oscar, il ressemble à un saucisson brûlé.

Einstein est appelé ainsi parce qu'il a la tête qui fait le double de volume. Le regard ironique de Oscar voit de l'eau à l'intérieur du crâne gros et volumineux de son ami. *C'est dommage, ç'aurait été de la cervelle, il aurait pu faire de grandes choses, Einstein*[23].

Pop Corn est hospitalisé dans le but de mincir. A neuf ans, il pèse quatre-vingt-dix-huit kilos et fait un mètre dix de haut sur un mètre dix de large ! Oscar nous décrit cette maladie catastrophique d'une manière tout à fait humoristique. D'abord par le choix du surnom Pop Corn qui évoque le grain de maïs gonflé, ensuite par le choix de son vêtement dans lequel il rentre tout entier : *un sweat-shirt de polo américain. Et encore, les rayures ont le mal de mer*[24].

Sandrine, **la Chinoise** qui est atteinte de leucémie porte tout le temps *une perruque noire, brillante,* aux cheveux raides, avec une frange, ce qui la fait ressembler à une Chinoise. Son rôle plus ou moins négatif dans la vie d'Oscar la classe dans un rang marginal.

Peggy Blue, la jeune fille romantique, souffre d'une maladie de circulation de sang qui rend sa peau bleutée. Elle attend une intervention chirurgicale pour lui rendre la peau rose comme tout le monde. Oscar trouve que c'est dommage parce qu'il *la trouve très belle en bleu*[25]. Les scènes touchantes d'amour, à la fois enfantines et platoniques, qui se déroulent entre Peggy Blue et Oscar, nous enchantent et nous font rigoler comme ces petits gamins : *C'est possible d'avoir des enfants si on s'embrasse sur la bouche ?*[26]

---

[23] *Ibid.*, 23-24.
[24] *Ibid.*, p. 24.
[25] *Ibid.*, p. 42.
[26] *Ibid.*, p. 61.

Choix enfantin de surnoms contemporains

Les enfants font de bons personnages de romans parce qu'ils sont tout le temps dans l'émotion forte, notamment quand il leur arrive des malheurs[21].

Pour nous présenter le petit héros cancéreux, ainsi que ses compagnons à l'hôpital, Schmitt sème ses graines d'humour dans ce terrain stérile où les transporteurs de morts ne récoltent que des cadavres par tour de rôle.

Le premier visage qu'on croise à l'hôpital est celui du petit enfant Oscar qui est, en effet, le vrai porte-parole de l'auteur. Oscar qui est gravement malade et qui a subi plusieurs interventions chirurgicales, toujours ratées, par malchance, a perdu ses cheveux, beaucoup de poids mais jamais son humour. Le surnom donné à Oscar est la métaphore d'une tête chauve à la suite de traitements successifs.

Examinons de près ces surnoms révélateurs ainsi que le procédé littéraire de la synecdoque, employé par l'écrivain qui se sert du nom de la partie pour désigner le tout :

Je m'appelle Oscar, j'ai dix ans (...)
On m'appelle ***Crâne d'œuf***[22].

De même, pour nous présenter les copains, aussi malades que le petit Oscar, Schmitt en se mettant à la place de son héros enfant, justifie le choix de leur surnom : Bacon, Einstein, Pop Corn, Peggy Blue, la Chinoise ...

Yves est appelé **Bacon** parce que qu'il est *grand, brûlé* et toujours sous traitement de ces grosses brûlures de

[21] Patrick Besson in *Marianne*, 17 juillet, 2004.
[22] Eric-Emmanuel Schmitt, *Oscar et la dame rose*, *op. cit.*, p. 9-10.

Le monde des morts vu par un enfant

Il est possible d'écrire un livre pour
enfants et adultes à la fois,
touchant et amusant jusqu'aux larmes,
profond et simple.
Schmitt est l'auteur d'un tel livre[19].

Eric-Emmanuel Schmitt introduit sa propre vision de la mort sur des pages qui constituent, aux yeux des philosophes et des critiques littéraires, le lieu saint de tous les secrets voués et masqués. Voire, elles sont le reflet du miroir de beaucoup de pensées cachées et camouflées de l'écrivain et de son lecteur.

Au milieu de ce carrefour, se croisent les sentiments les plus intimes de son héros le petit Oscar, de ses parents tristes, de son infirmière dévouée Mamie Rose, de son médecin traitant docteur Düsselford, de ses petits copains : Pop Corn, Bacon et Eistein. Ces enfants charmants et innocents côtoient Oscar dans sa maladie bien qu'ils soient eux-mêmes malades et hospitalisés dans des chambres voisines.

Dans ce roman, on a affaire à des personnages qui illustrent des passions et des motivations. L'auteur fait revivre tout ce qui pourrait passer dans nos pensées les plus intimes et nos âmes les plus profondes concernant ce cycle vicieux de vie et de mort. En mêlant les larmes au rire, la mort à la vie et l'humour aux larmes, Schmitt devient plus proche de son lecteur que son livre surtout lorsqu'il confirme :

On ne quitte pas l'enfance,
elle reste toujours là.
Chez moi, elle est très disponible[20].

---

[19] Marek Mikos, « Oscar et la dame rose » in *Gazeta Wyborcza*, 26/02/04, p. 12.
[20] Eric-Emmanuel Schmitt dans une interview avec Marie Guyot, intitulée "Trois questions à Eric-Emmanuel Schmitt" publiée dans *Les livres de Elle* en 2004.

Mais la mort est-elle toujours la même dans toutes les œuvres de Schmitt ? Est-elle toujours cachée sous cette robe noire ? Oscille-t-elle toujours entre le rejet, l'acceptation ou même le souhait ? Change-t-elle de masques, de visages, de tenues vestimentaires selon le moral de l'auteur et le récit du héros ?

Le thème de la mort dans Oscar et la dame rose

Cette vie, cette farce provisoire, inutile, je souhaitais la quitter[18].

Eric-Emmanuel Scmitt, avec beaucoup d'habilités et de talents, met les réponses à ces questions philosophiques bien compliquées dans des lettres adressées à Dieu. Le petit enfant mourant d'un cancer nous apprend le secret de l'Existence dans douze lettres ou plutôt douze leçons de vie et de mort. Le petit Oscar, cet enfant innocent, atteint de leucémie et hospitalisé pour un certain temps, est le malade préféré de la grande infirmière dévouée Mamie Rose. Son ange gardien en rose, lui souffle une idée aussi enfantine que le petit gamin : pourquoi ne pas penser à rédiger douze lettres à Dieu et ce tout au long des douze jours suivants, c'est-à-dire, tout le long des jours de vie qui lui restent sur terre ?

Oscar bien convaincu par cette idée, continue le jeu proposé par Mamie Rose et, selon les règles du jeu, avec le dernier mot de chaque lettre adressée à Dieu, Oscar vieillira de dix ans. Ainsi, le petit garçon pourrait vivre jusqu'à l'âge de 110 ans et mourir en paix comme tous les vieillards ridés allongés dans leur lit.

Cet art de mêler la vie à la mort, l'humour aux larmes, les larmes au rire et le jeu au sérieux, comment se présente-il ?

[18] Eric-Emmanuel Schmitt, *Ma vie avec Mozart, op. cit.*, p. 12.

Schmitt va plus loin qu'un amour paternel perdu, qu'une enfance ratée, qu'un bonheur éliminé et qu'une pureté massacrée, et ce pour dévoiler d'autres facettes d'une mort morale et temporelle dans *l'Enfant de Noé* :

- C'est la mort sous ses formes les plus terribles. C'est le massacre d'une humanité complète et d'une identité historique qui remonte à loin. C'est la mort réclamée par les nazis, lors de la seconde guerre mondiale, de tous les juifs même des plus innocents comme le petit Joseph de sept ans.

- Cette tentative d'anéantissement - sans regretter et surtout sans laisser une seule trace de la religion, de la culture et de l'idéologie juives - est la preuve que l'auteur nous emmène très loin pour diversifier les facettes de ce deuil manifesté par la mort.

Et *dans Ma vie avec Mozart,* Schmitt retrouve la facette la plus douce de cette évidence cruelle. C'est la souffrance morale d'un adolescent qui se sent très vieux. Enfermé dans cette passerelle entre l'innocence d'un enfant et la maturité d'un homme, et surtout pour quelques années, cette terrible idée, comme il la sentait, le mettait hors de sa peau. *Ne plus être enfant ni encore un homme,* ça le dépassait. Cette mort morale et temporelle se trouve dans :

- La **douleur physique** des malades souffrants et la douleur morale de leurs prochains qui les accompagnent au cours de leur maladie. La mort de toute envie de vivre son âge et toute sa vie. *Je laissai couler mes larmes, accepter l'inévitable tristesse, épouser la réalité*[17].

- La **solitude mortelle** quand on se sent loin de ses propres parents, de ses amis et de ses prochains.

---

[17] *Ibid., p.* 60-61.

- **Mort morale mais temporelle**

Puisque nous marchions vers la mort,
mes pas creusaient ma tombe [16].

Mais n'existe-t-il pas une autre fin de vie sur terre ? Une fin de rapports entre le matériel et le spirituel ? Une fin de relations humaines même entre les parents et leurs enfants ? Une fin de tout ce qui est terrestre pour s'évader dans le céleste ? Une fin de l'être humain dans des souffrances et des chagrins ?

Eric-Emmanuel Schmitt nous répond : si. La preuve en est dans toute son œuvre et surtout dans ses tout derniers romans : *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran, Oscar et la dame rose, L'Enfant de Noé et Ma vie avec Mozart.*

Dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran,* nous croisons :

- La **mort spirituelle** de Ibrahim et de Moïse qui rejoignent le cercle infini des derviches tourneurs vers le paradis. C'est la mort de tout ce qui est matériel sur l'office du spirituel.

- La **mort morale** d'une enfance ratée, qui est celle de Moïse, abandonné par ses propres parents chacun à son tour. La vie d'esclave qu'il menait auprès de son père dans leur triste et sombre appartement habité par *le plus grand désespoir du monde.* Ensuite le massacre de tout sens de vie, qu'il soit enfermé dans sa chambre triste et sombre à la rue *bleue*, ou complètement libéré dans une chambre joyeuse et gaie au sein du *Paradis* de son quartier. Et enfin, la mort de l'innocence enfantine, qui se cachait au fond de l'âme du petit Moïse, dans les bras des femmes de joie de la rue du Paradis.

[16] *Ibid.*. p 10

- Les mensonges inventés par Moïse, pour cacher son identité réelle pour que sa mère ne le reconnaisse pas, était un propre choix de **faire semblant de mourir** et d'enterrer à jamais son propre passé. Prétendre que Moïse est mort et qu'il se nomme Mohammed est une mort volontaire mais, surtout, imaginaire[14].

- La mort des grands-parents de Moïse, **massacrés** dans les camps de nazis, est enfin une mort involontaire mais, malheureusement, réelle. Cette mort constitue le pôle opposé d'une autre qui s'est déroulée en paix et en sérénité pour rejoindre l'au-delà : celle de Ibrahim l'homme sage et pieux.

- L'écrivain a choisi de mettre fin à la vie de Mr. Ibrahim l'épicier musulman par une **mort** - suite à un accident de voiture - douce et pleine de sagesses comme sa vie écoulée et son Coran gravé dans son âme et dans sa mémoire.

Dans *Ma vie avec Mozart*, la mort retrouve les mêmes masques pour s'y cacher derrière :

- Une tentative de suicide pour mettre fin à la vie d'un adolescent de quinze ans qui cherchait la douceur d'une mort qui l'éloigne de ses douleurs. IL *songeait sérieusement au suicide*. Il décide de se suicider, en douceur, en se coupant les veines dans sa salle de bain.

- Une **séparation** subite qui, en plein bonheur, frappe les amis[15] pour les arracher de la compagnie du héros une fois pour toutes.

---

[14] *Cf. ibid.*, pp. 57-63

[15] Eric-Emmanuel Schmitt, *Ma vie avec Mozart, op. cit.*, p. 54.

d'identités qui continue à se dérouler même à l'époque actuelle.

Schmitt, lui-même, croise cette dame voilée en noire dans *Ma vie avec Mozart*[11], mais juste avant de se jeter dans ses bras dans une tentative de suicide à l'âge de quinze ans, il sera sauvé par un ami décédé depuis plusieurs centaines d'années appelé Mozart.

Mais quel est le vrai visage de cette « Dame en Noire » qu'on appelle la mort ? Pourquoi porte-elle souvent des facettes tristes et sombres? Quelle est la vraie face derrière laquelle elle se cache ?

Deux genres de mort

- **Mort réelle et éternelle**

Nous oublions que la vie
est fragile,
friable, éphémère.
Nous faisons tous semblant
d'être immortels[12].

Dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran, L'Enfant de Noé*, et *Ma vie avec Mozart,* Schmitt nous expose toute sorte de mort : thème cher à l'écrivain. Il n'y a pas une seule page où cette notion n'est pas révélée d'une manière ou d'une autre. Il fait la différence entre choisir de mourir, faire semblant de mourir et enfin mourir :

- Le **suicide** du père de l'enfant Moïse était un choix d'une mort volontaire sous les rails d'un train[13].

[11] Eric-Emmanuel Schmitt, *Ma vie avec Mozart, op.cit., 2005.*
[12] Eric-Emmanuel Schmitt, *Oscar et la dame rose, op. cit.*, p.18.
[13] *Cf* Eric-Emmanuel Schmitt, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran, op. cit.*, pp. 52-56.

Cette « Reine en Noir » règne partout dans les oeuvres du grand écrivain. On dirait un partenaire de vie jusqu'au jour de l'enterrement. A la fois sage et brutale, elle attaque les personnages de Schmitt - personnages aussi vrais que la vérité - avec douceur et cruauté :

Ibrahim dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*[8] succombe à une crise cardiaque et sera enterré, en pleine paix, dans son pays natal. Par contre le père de Moïse, l'adolescent juif et le protégé de Monsieur Ibrahim l'épicier musulman, se jette volontairement sous les rails d'un train à Marseille. Le père du petit Moïse qui rejette la vie pour avancer à pas lâches et déterminés vers un suicide, aussi cruel que celui de ses propres parents aux camps des nazis, est une retouche impérative qui caractérise les romans et la vie de l'écrivain.

Oscar dans *Oscar et la dame rose*[9] meurt à l'âge de dix ans. Atteint d'un cancer mortel, l'enfant doux, subit une mort qu'il n'a pas choisie ni voulue. Il finit par accepter d'accompagner cette dame mystérieuse pour partir avec elle en paix et en sérénité vers un monde mystérieux.

Le petit Joseph de sept ans dans *L'enfant de Noé* [10] est tout le long du roman recherché par cette mort inévitable par le biais des rafles nazis qui chassaient les juifs, pendant la seconde guerre mondiale, comme on chasse les proies de la forêt. Joseph se cache dans un monastère. Le père Pons, catholique croyant et tolérant, ouvre ses bras et ses portes à cet enfant juif pour sauver sa vie, sa culture, sa religion et sa propre identité. Cette terrible menace de mort, qui régnait à l'époque sur toute la Belgique, n'est qu'une histoire contemporaine racontée au passé pour souligner l'intolérance massacrante des cultures, des religions et

[8] Eric-Emmanuel Schmitt, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, Paris, éd. Albin Michel, 2001

[9] Eric-Emmanuel Schmitt, *Oscar et la dame rose, op. cit.*, 2002.

[10] Eric-Emmanuel Schmitt, *l'Enfant de Noé*, éd. Albin Michel, 2004.

Dans les anciennes œuvres littéraires, la mort était décrite d'une manière réaliste et tout à fait directe. Les auteurs parlaient directement des cadavres pourris, des chaires dévorées, des os transformés en cendres, etc. Par contre au XVIIe et au XVIIIe siècles le vocabulaire devient moins flagrant et le même sens était transmis au lecteur par une manière elliptique. Des périphrases, des métaphores et des tournures masquées annonçaient la mort. Le dernier souffle, l'autre monde, la clé des paradis, le surnaturel, le néant, la séparation...tous ces termes, entre autres, faisaient partie de ce vocabulaire atténué de cette réalité sauvage.

Sous une forme théâtrale, poétique ou romanesque, la mort demeure l'héroïne puissante dans des œuvres immortelles de grands écrivains. C'est une mort douce chez Montaigne, absurde chez Camus et Sartre, spirituelle chez Bossuet et Marivaux, etc[5]. Ces œuvres, qui nous parlaient de la mort pour nous préparer à cette rencontre fatale, l'attendre avec joie, l'oublier pour pouvoir vivre, ne pas y croire pour la mépriser[6]...ces œuvres ne nous ont jamais parlé de la façon dont les gens pourraient essayer d'échapper à la mort. Elle reste, et pour toujours une page inévitable de l'histoire de la vie. Une page à tourner une fois pour toutes.

Le thème de la mort dans l'œuvre de Schmitt

Je crus avoir creusé le sens
de la vie : la mort[7].

La mort est un thème constant de l'œuvre de Schmitt. Elle est toujours présente comme un maître sur scène. Elle envahit l'âme et le cœur des héros et des lecteurs sous ses formes diversifiées et ses couleurs variées.

---

[5] *Cf. ibid*, pp. 329-332.
[6] *Cf. ibid*, pp. 329-332.
[7] Eric-Emmanuel Schmitt, *Ma vie avec Mozart, op. cit.*, p.10.

Choix du roman

Ce livre est un petit bijou, un des grands textes de la langue française, appelé à rester un classique parmi les classiques[3].

Dans son roman intitulé *Oscar et la dame rose,* vendu par des milliers d'exemplaires, traduit en 35 langues et joué en 43 pays, le romancier élargit ses pages pour s'adresser à toute l'humanité. Schmitt partage avec ses lecteurs une expérience unique vécue avec son héros de dix ans.

Dans ce roman chaque ligne, chaque mot, chaque lettre, voire chaque silence est une leçon de philosophie sur la vie et la mort et surtout sur la période d'attente entre ces deux mondes mystérieux. Le parcours spirituel et le cheminement vers Dieu qui couronnent la fin du roman nous a paru un moyen littéraire un peu particulier pour aborder les questions de la vie qui se termine par la mort. Cette mort concrète du corps, selon le message transmis par le petit Oscar à ses lecteurs dans les quatre coins du monde, n'est jamais accompagnée par celle de l'âme

Le thème de la mort dans la production littéraire française

Bien mourir prouve-t-elle qu'on a su bien vivre ?[4]

Le débat sur la dualité de la vie et de la mort existe depuis l'éternité. Leur différence, voire leur contradiction, a fait couler plusieurs plumes. Les philosophes, les hommes de religions, les médecins, les intellectuels et même les athées ne donnent jamais la même définition sur la nature de la mort. Par contre, ils sont tous d'accord sur un seul point : la mort est inévitable.

---

[3] Michel Meyer, *ibid.*, p. 69.
[4] Henri Benac, *Guide des idées littéraires*, éd. Hachette, 1988, p. 332.

l'incontournable problématique de la vie et la mort : thème principal de notre étude.

Les premières pages rédigées par Schmitt et classées sous le titre du « Cycle du Visible » où l'Histoire donne toutes les réponses sûres et certaines à des questions évidentes comme la nature, la morale, l'éthique etc., trouvent leur place dans les premiers livres de Schmitt le philosophe : *La Secte des Egoïstes, La Nuit de Valognes* et *Le Libertin.*

La deuxième période littéraire chez Eric-Emmanuel Schmitt se classe sous un signe tout à fait opposé au premier: « Le Cycle de l'Invisible ». C'est là où règnent le doute, l'incertitude et les bouleversements intérieurs qui rongent la tranquillité et les cœurs de ses personnages enfants et adultes.

Au sein de ce cycle, l'auteur a abordé, le Boudisme dans *Milarepa,* l'Islam dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran,* le christianisme dans *Oscar et la dame rose* et le Judaïsme dans *l'Enfant de Noé.* Selon l'écrivain, le système religieux est inventé pour essayer d'expliquer les évidences et « l'inexplicable ». Cette féconde période littéraire est caractérisée par une présence constante de la religion et une absence de la croyance absolue en Dieu.

La troisième phase et qui est, à nos yeux, la plus mûre sur tous les plans est celle du « Cycle Spirituel ou Humain » où le mysticisme sous toutes ses formes ainsi que l'Humanité au sens large du terme couronnent le parcours philosophique et littéraire de l'écrivain contemporain. *Ma vie avec Mozart* concrétise cette vision philosophique. L'existentialisme croyant - en opposition avec l'existentialisme athée de Sartre - caractérise le parcours actuel de Schmitt. De là nous constatons l'originalité de l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain.

Choix de l'écrivain

Eric-Emmanuel Schmitt est aujourd'hui
l'auteur français contemporain
le plus lu et le plus joué dans le monde[2].

Elevé dans une famille athée, voire anti-cléricale, Eric-Emmanuel Schmitt se lance dans l'étude des théories philosophiques à la prestigieuse Sorbonne de Paris. Perdu dans le désert lors d'une promenade touristique à l'âge de vingt-neuf ans, Schmitt subit une transformation morale qui l'oriente vers une confiance spirituelle inattendue. Suite à cette expérience mystique, l'auteur se lance, pour la première fois, dans une étude des textes religieux : le bouddhisme, le judaïsme, le christianisme et l'Islam.

Fasciné par le soufisme, Schmitt y trouve sa voie spirituelle. La religion, la foi et Dieu deviennent des thèmes autour desquels tournent l'univers romanesque de l'écrivain. Sa nouvelle façon de traiter la mort, à la fois romanesque et philosophique, mérite une pause pour observer de près les points forts de cette nouvelle vision.

Choix de l'œuvre

Toute l'œuvre de Schmitt se termine par une interrogation, une problématique ou même une question posée mais sans attendre aucune réponse. L'écrivain nous plonge dans ses lignes et nous laisse continuer à y nager.

L'œuvre de Schmitt, telle qu'elle existe jusqu'à nous jours, est un point de repère qui marque le début de l'évolution de sa philosophie sur quelques notions telles que le Bien et le Mal, le spiritualisme et le matérialisme, le réel et la métaphysique, le visible et l'invisible et surtout

[2] Michel Meyer, *Eric-Emmanuel Schmitt ou les Identités Bouleversées*, Paris, éd. Albin Michel, 2002, quatrième couverture.

Introduction

Choix du thème

La mort constitue un thème majeur qui a été abordé par les romanciers, les philosophes, les religieux, les athées, les spiritualistes, les matérialistes, les existentialistes et surtout les mystiques. Pourtant, la mort ainsi que son essence restent jusqu'à nos jours un grand mystère.

Les critiques littéraires constatent que ce sujet, plus ou moins épineux, a fait couler des milliers d'encre. De même, ils confirment que le récit épistolaire remonte à loin dans la production littéraire française. Alors, quelles sont les raisons pour lesquelles un roman contemporain qui traite la question de la mort, d'un enfant de dix ans, enveloppée dans un récit épistolaire arrive à s'imposer sur la scène de la littérature contemporaine?

Pour répondre à cette question nous nous proposons en premier lieu de jeter la lumière sur l'écrivain Eric-Emmanuel Schmitt, le porteur de la plume élégante qui a rédigé une œuvre complète sur le couple inséparable la vie et la mort.

Ensuite nous aborderons l'importance de ce thème dans les écrits de l'écrivain en général et dans son roman *Oscar et la dame rose* en particulier.

Enfin, et après une analyse détaillée du roman déjà signalé, nous jetterons la lumière sur le vrai sens du message que l'auteur essaye de transmettre à toute l'humanité par l'intermédiaire d'un héros enfant de dix ans qu'il a appelé Oscar.

Seul Dieu a le droit
de me réveiller[1]

[1] Eric-Emmanuel Schmitt, *Oscar et la dame rose*, Paris, éd. Albin Michel, 2002, p.100.

Université de Ain-Shams

Faculté des Langues Al-Alsun Département de Français

La mort en rose

dans

Oscar et la dame rose

de

Eric-Emmanuel Schmitt

(Etude thématique)

par

Hanan Bahey El-Dine Mounib

Maître de Conférences

Le Caire
2006

يطلب من

* مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد- القاهرة.
ت: ٣٩١٤٣٧٧

مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية
٤٤ ش سعد زغلول.
تليفاكس: ٤٨٣٣٣٠٣

* مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا.
ت: ٣٩١٩٢٧٧-٣٩٠٠٨٦٨

مكتبة مدبولى
ميدان طلعت حرب- القاهرة

أجيـــال
لخدمات التسويق و النشر
الجيزة ٤٩٤ ش السودان
٠١٠٣٧٠٥٠٢٤

* مكتبة زهراء الشرق
١٦ ش محمد فريد- القاهرة.
ت ٣٩٢٩١٩٢

* مكتبة دار البشير بطنطا
٣٣ ش الجيش عمارة الشرق.
ت: ٣٣٠٥٥٣٨

* مكتبة دار العلم
الفيوم- حي الجامعة.
ت ٣٤٥٨١٣

دار الإبداع للصحافة والنشر
القاهرة – مصر القديمة – ٩٥٣
كورنيش النيل ت ٥٣١٢٣٢١

FIKR WA IBDA’

- La mort en rose dans Oscar et la dame rose de Eric- Emmanuel Schmitt (Etude thématique)
- "Revenge Tragedy and "Female Agency" in Some Selected Elizabethan Plays"
- Postmodernity in Edward Albee's Early Plays The Zoo Story and the American Dream
- Эволюция лагерной темы в творчестве А.Солженицына

NO. 36

August. 2006

